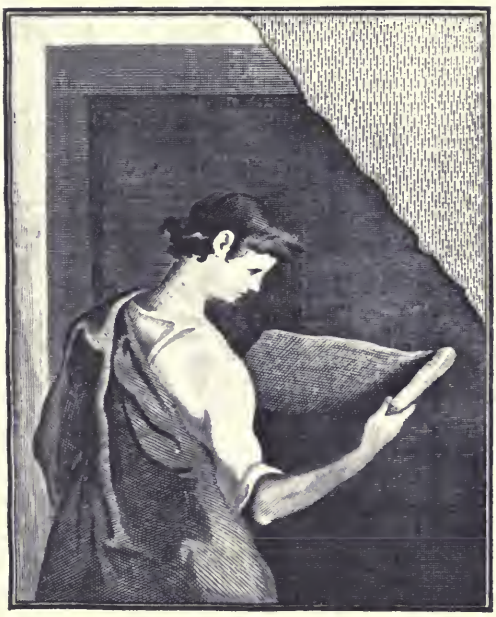


THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Mitteilungen

ANZEIGER

DES

GERMANISCHEN NATIONALMUSEUMS.

JAHRGANG 1905.

HEFT I.

JANUAR—MÄRZ.

NÜRNBERG 1905.

VERLAGSEIGENTUM DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

Inhalt.

Seite

I. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums . . . . . I—XV

II. Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum.

Jörg Breu's Holzschnitte im Konstanzer Brevier von 1516. Von Alfred Hagelstange 3

Die Holzmöbel des Germanischen Museums. Von Dr. Hans Stegmann. VIII. 22

Die Originalzeichnung zum Holzschnitt Hans Sebald Beham. B. 149. Von Dr. Fritz Traugott Schulz 39

Literarische Besprechungen 43

MITTEILUNGEN

AUS DEM

GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM

HERAUSGEGEBEN

VOM DIRECTORIUM.

JAHRGANG 1905.

MIT ABBILDUNGEN.

N
2350
1168
1905

NÜRNBERG
VERLAGSEIGENTUM DES GERMANISCHEN MUSEUMS
1905.

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

JÖRG BREU'S HOLZSCHNITTE IM KONSTANZER BREVIER VON 1516.

VON

ALFRED HAGELSTANGE.

ie folgenden Zeilen treten nicht mit dem Anspruche auf, als Wegweiser durch unentdecktes Neuland zu dienen, sondern begnügen sich mit der ungleich bescheideneren Aufgabe, die schon früher angelegten Wege zu ebnen, weiter auszubauen und hie und da einen Seitendurchblick zu schaffen, der auf die Nebenpfade etwas Licht wirft, sodaß auch deren Richtungslinien klarer und bestimmter hervortreten, als das bislang der Fall war. Das Verdienst, Jörg Breu zuerst als den Zeichner der Illustrationen unseres Breviers[1]) erkannt zu haben, gebührt Robert Stiassny, der seine interessanten Forschungen im VII. Jahrgang der Zeitschrift für christliche Kunst (1894) niedergelegt hat. Fr. Dörnhöffer akzeptierte diese Zuschreibung im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses (XVIII. 1897), während Campbell Dodgson's Ausführungen im Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen (XXI. 1900) noch insofern über eine Zustimmung hinausgehen, als sie die Forschungen Stiassny's in nicht unwesentlichen Punkten ergänzen. Die unbedingt richtige Zuschreibung, die die Annahme Muthers, daß die Illustrationen mit Burgkmair in Verbindung zu bringen seien, hinfällig machte, begegnet heute kaum noch irgendwelchen Zweifeln, sodaß wir dieses Forschungsergebnis ruhig als die Basis weiterer Untersuchungen betrachten dürfen.

Die Abbildungen, die wir diesen Zeilen beigeben, sind samt und sonders erstmalige Reproduktionen in der Originalgröße von 132×82 resp. 37×30 mm.

---

1) Panzer, Ann. VI. 145. 88. Muther, Bücherillustr. 964.

(Initialen). Es fehlt von den Illustrationen des Breviers nur der Titelholzschnitt (Maria mit Kind zwischen den Heiligen Konrad und Pelagius), den wir wiederzugeben nicht für nötig hielten, da sich eine sehr gute Faksimile-Reproduktion nach einem fein kolorierten Exemplare im 5. Jahrgang der Zeitschrift für Bücherzeichen (1895. Tafel, nach S. 98) vorfindet, während eine zweite Nachbildung den oben erwähnten Dodgson'schen Aufsatz ziert, wozu dann noch eine dritte, wenn auch wesentlich verkleinerte Wiedergabe in Warnecke's heraldischen Kunstblättern kommt. Dieser Holzschnitt, der in den Größenverhältnissen etwas von den übrigen ganzseitigen Illustrationen des Breviers abweicht — er mißt 127 × 82 mm. —, wird von L. Gerster in dem eben erwähnten Jahrgange der Zeitschrift für Bücherzeichen als ein Exlibris des Konstanzer Bischofs Hugo von Landenberg erklärt. Dem ist jedoch nicht so, denn die gewählte Zeichnung kündet uns hier nicht den Besitzer, sondern vielmehr den Herausgeber des Buches. Dies findet sich in deutlicher Weise auf der dem Holzschnitt gegenüberstehenden Textseite ausgesprochen, wo wir lesen:

„. . . . . *nos Hugo dei et apostolice sedis gratia episcopus Constantiensis . . . . . Libellos: quos breuiaria vocant . . . . . de nouo diligenter ac laboriose bene correctos et in erratis emendatos Per circumspectum virum Erhardum Ratdolt: Ciuem Augustensem : Calcographum accuratissimum . . . . . Denuo imprimi voluimus es iussimus. Atque in huius rei: et nostre autoritatis testimonium. In fronte cuiuslibet libelli harum literarum seriem vna cum armis nostris depingi mandauimus. . . . .*“ [2]).

Das heißt also: Hugo von Landenberg will sich durch die Aufnahme seines Wappens in den Titelholzschnitt ausdrücklich als geistiger Urheber der Neuausgabe des Breviers betrachtet wissen. Daß auch die übrige bildliche Ausschmückung des Buches auf seine Initiative zurückzuführen ist, dürfte mehr als wahrscheinlich sein, denn der Konstanzer Bischof [3]) war ein fein gebildeter Mann mit stark ausgeprägtem ästhetischem Empfinden. Geschmackvolle Eleganz und herrscherverkündende Pracht entsprachen seiner aristokratischen Natur so sehr, daß seine künstlerischen Unternehmungen direkt als Auslösungen eines persönlichsten geistigen Bedürfnisses zu betrachten sind. Dieses enge Verhältnis zur Kunst, das eine wirkliche Herzensneigung zur Grundlage hatte, spricht sich namentlich in den verschiedenen Bauten aus, die der tätige Kirchenfürst ausführte. So ließ er das Schloß Hegi bei Winterthur ganz neu ausstatten, schmückte Burg Arbon mit den herrlichsten Gemächern [4]), baute Meersburg weiter aus und machte Schloß Markdorf zu einem herrlichen Fürstensitze. In demselben Maße, wie er zu seinem persönlichen Vergnügen gute Bilder und kostbare Miniaturen erwarb, ließ er auch Gemälde in Auftrag geben, um sie zum Präsent machen zu können,

2) Die Abbreviaturen sind aufgelöst.

3) Näheres über ihn bei Studer, Die Edeln von Landenberg, S. 55 ff.

4) Einen Saal dieses Schlosses birgt jetzt das Schweizerische Landesmuseum in Zürich.

wie das z. B. bei dem sogen. Landenbergischen Altar der Fall sein wird, den jetzt die Karlsruher Galerie birgt.

Unter solchen Voraussetzungen kann es uns nicht Wunder nehmen, daß der kunstliebende Kirchenfürst auch die Neuausgabe des von ihm verbesserten Breviers mit einem entsprechenden künstlerischen Buchschmuck ausgestattet zu sehen wünschte. Zweifellos hat er Erh. Ratdolt gleich bei Erteilung des Druckauftrages eine dementsprechende Weisung gegeben; und dieser hat sich dann an den ihm geeignetst erscheinenden Künstler gewandt. Als solcher kam aber Jörg Breu aus dem Grunde in erster Linie inbetracht, weil er schon Jahre lang für die Ratdolt'sche Offizin als Illustrator liturgischer Bücher tätig gewesen war. Noch im Jahre vorher (1515) hatte er eine zweibändige Oktavausgabe des Regensburger Breviers und eine Quartausgabe des Missale der gleichen Diözese mit Holzschnitten geschmückt. Beide Werke tragen allerdings die Adresse Georg Ratdolts; doch will das nichts besagen, denn dieser Georg Ratdolt war lediglich Teilnehmer am Geschäfte seines Vaters Erhard. Für Erhard Ratdolt aber arbeitete Breu bereits seit 1504, in welchem Jahre er das von jenem gedruckte Konstanzer Missale [5]) mit zwei größeren Holzschnitten zierte. Von diesen war der eine ein sogen. Kanonbild (der gekreuzigte Christus zwischen Maria und Johannes) [6]), während der andere eine dem Titelholzschnitt unseres Breviers durchaus entsprechende Darstellung aufweist: Maria mit den Konstanzer Schutzheiligen Konrad und Pelagius [7]). Vielleicht hat gerade diese Zeichnung dem bischöflichen Auftraggeber ganz besonders gefallen, sodaß er auch bei seiner neuen Bestellung den Wunsch ausgesprochen haben mag, das Titelbild des Breviers solle im Sujet dem Holzschnitt im Missale entsprechen und womöglich auch ebenso wie die übrigen Illustrationen von dem gleichen Zeichner entworfen werden, der jenes ausführte.

Wenn man die beiden Darstellungen mit einander vergleicht, dann kommt es einem so recht zum Bewußtsein, wie groß der künstlerische Fortschritt war, den Breu's Entwicklung gerade innerhalb dieses Dezenniums zu verzeichnen hat. Die ganze rein statuarische Auffassung des älteren Holzschnitts, dessen Kompositionsweise den unmittelbarsten Einfluß gotischer Altarwerke verrät, ist im Brevier zu Gunsten einer weit beweglicheren Natürlichkeit und Lebendigkeit aufgegeben. Der auf dem Missale-Holzschnitt sichtbare Fußsockel der Madonna erscheint hier durch das viel größer gestaltete Wappen des Bischofs gänzlich verdeckt, und ebenso ist auch die architektonische Umrahmung, dieser eiserne Bestand des gotischen Altarbildes, in Wegfall gekommen. Nur eine leichte Reminiscenz daran ist in dem oberen Bildabschluß übrig geblieben,

---

5) Panzer, Ann. VI. 133. Weale, Catalogus Missalium. S. 58.

6) P. III. 295. 2. Schreiber, 380. Von Dodgson a. a. O. in drei verschiedenen Etats nachgewiesen. Eine Abb. nach einem Expl. des III. Etat bei Hirth-Muther, Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten. Tafel 91.

7) Schreiber, 2022. Abb. in der Zeitschrift für christliche Kunst. VI. (1893) Sp. 293/294 und in der Zeitschrift für Bücherzeichen. V. (1895) Tafel, nach S. 96.

der allerdings die alte gotische Kleeblattform im Prinzip beibehält, im übrigen aber doch durch die Wahl des Füllhorn- und Delphinmotives deutlich verrät, weß Geistes Kind er ist. Bei den Figuren fällt die Änderung der Tracht des hl. Pelagius am meisten in die Augen, die vielleicht deshalb vorgenommen wurde, weil sie dem Zeichner oder dem Besteller zu stutzerhaft dünken mochte.

Abb. 1. **Bathseba im Bade.**

Auch die Madonna erscheint etwas verändert, insofern als sie den alten byzantinischen Schleier abgelegt hat, sodaß ihr lockiges, die Schultern bedeckendes Haar im vollen Maße zur Geltung kommt. Zwar hat sie in der ganzen Auffassung etwas von ihrer hoheitsvollen Würde und stolzen Heiligkeit eingebüßt, dafür aber viel an echter, schlichter Mütterlichkeit gewonnen, deren äußerer Ausdruck die innigere Vereinigung mit ihrem Kinde ist. Eine einzige Verböserung weist der neue Holzschnitt auf in dem bischöflichen Wappen, bei dem Inful und Pedum im Verhältnis zum Schild etwas zu klein geraten sind.

Doch dürfte dieses heraldische Versehen für die Beurteilung des künstlerischen Wertes völlig belanglos sein.

Wenn wir diese erste Darstellung in der Reihenfolge der Illustrationen des Breviers schlechthin als Titelholzschnitt bezeichneten, so soll damit jedoch nicht gesagt sein, daß sie die erste Seite des Andachtsbuches schmückte,

Abb. 2. **Die Verkündigung.**

vielmehr findet sie sich in jeder der bis jetzt bekannten Ausgaben von 1516 auf der Rückseite des zweiten unbezeichneten Blattes, während der in Rotdruck gehaltene Titel des Buches [8]) auf der Rückseite des ersten zu lesen ist, sodaß die Vorderseiten dieser beiden Blätter des Breviers jeweils leer gelassen sind. Die übrigen Illustrationen zeigen je nach der Ausgabe, die sie schmücken, eine verschiedenartige Einordnung innerhalb des Rahmens unseres

8) *Breuiariū juxta ritum et ordinem alme ecc'lie Constañ studiose ac ꝑ uigili cura elaboratū.*

Andachtsbuches. Es dürfte daher geboten erscheinen, zunächst einmal die Verschiedenheiten der einzelnen Ausgaben festzulegen, was an der Hand der folgenden bis jetzt bekannten Exemplare geschieht:

A. St. Gallen. Stiftsbibliothek. Inc. 321.
B. München. Hof- und Staatsbibliothek. Liturg. 112. (I.)

Abb. 3. **Die Berufung Petri.**

C. München. Hof- und Staatsbibliothek. Liturg. 112. (II.)
D. München. Hof- und Staatsbibliothek. Liturg. 113.
E. Nürnberg. Germanisches Museum. Inc. 8730.

Von diesen fünf Exemplaren kannte Dodgson A. B. und D. Zwar stimmt seine Beschreibung [9]) von B. insofern nicht, als er von kolorierten Holzschnitten spricht, allein es kann gar kein anderes Exemplar in Frage kommen, zumal

9) Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen. XXI. (1900) S. 201.

seine weitere Notiz »das farbige Wappen auf dem Titelblatt ist sehr fehlerhaft gedruckt« durchaus der Wirklichkeit entspricht. Koloriert sind die Holzschnitte nur in D., und zwar in sehr übeler Weise.

Die von uns aufgefundenen zwei weiteren Exemplare C. und E. verteilen sich unter die einzelnen Ausgaben derart, daß C. sich der von Stiassny [10]) und Dodgson bereits zitierten zweiten Auflage anschließt, während E. zur ersten gehört. Danach ergibt sich folgende Zusammenstellung:

Abb. 4. **Petrus und Paulus.**

A. = erste Ausgabe.
B. = erste Ausgabe.
C. = zweite Ausgabe.
D. = zweite Ausgabe.
E. = erste Ausgabe.

10) Zeitschrift für christliche Kunst. VII. (1894) Sp. 108.

Innerhalb dieser beiden Editionen verteilen sich die Abbildungen folgendermaßen:

1) Maria mit Kind zwischen St. Konrad und St. Pelagius.
   I. und II. Ausgabe. (Expl. A. B. C. D. E.): Rückseite des zweiten unbezeichneten Blattes [11]).

Abb. 5. **Das Pfingstfest.**

2) Bathseba im Bade. (Abb. 1.)
   I. und II. Ausgabe. (Expl. A. B. C. D. E.): Fol. 1. Sig. A I. (Rücks.)
3) Die Verkündigung. (Abb. 2.)
   I. Ausgabe. (Expl. A. B. E.): Fol. 70. Sig. a II. (R.)
   II. Ausgabe. (Expl. C. D.) hat diesen Holzschnitt nicht.

11) Bei Expl. E. findet sich der Holzschnitt auf der Rückseite des ersten unbezeichneten Blattes; doch ist diese Abweichung, da durch das Fehlen des Titelblattes erklärt, nur zufälliger Art.

4) Die Berufung Petri. (Abb. 3.)
   I. Ausgabe. (Expl. A. B. E.) Sig. aa I. (R.)
   II. Ausgabe. (Expl. C. D.) hat diesen Holzschnitt nicht.
5) St. Petrus und St. Paulus. (Abb. 4.)
   I. Ausgabe. (Expl. A. B. E.) Fol. 2. Sig. AA II. (R.)

Abb. 6. **Randeinfassung mit dem Stammbaum Jesse.**

   II. Ausgabe. (Expl. C. D.) Fol. 1. Sig. AA I. (R.) und Fol. 2. Sig. AA II. (R.)
6) Das Pfingstfest. Abb. 5.)
   I. Ausgabe. (Expl. A. B. E.) hat diesen Holzschnitt nicht.
   II. Ausgabe. (Expl. C. D.) Sig. A I. (R.)
7) Randeinfassung mit dem Stammbaum Jesse. (Abb. 6.)
   I. und II. Ausgabe. (Expl. A. B. C. D. E.) Fol. 2. Sig. A II. (Vorders.)

8) Randeinfassung mit der Jahreszahl 1515. (Abb. 7.)
I. Ausgabe. (Expl. A. B. E.) Fol. 71. Sig. a III. (V.) und Fol. 3. Sig. AA III. (V.)
II. Ausgabe. (Expl. C. D.) Fol. 69. Sig. A II. (V.) und Fol. 3. Sig. AA III. (V.)

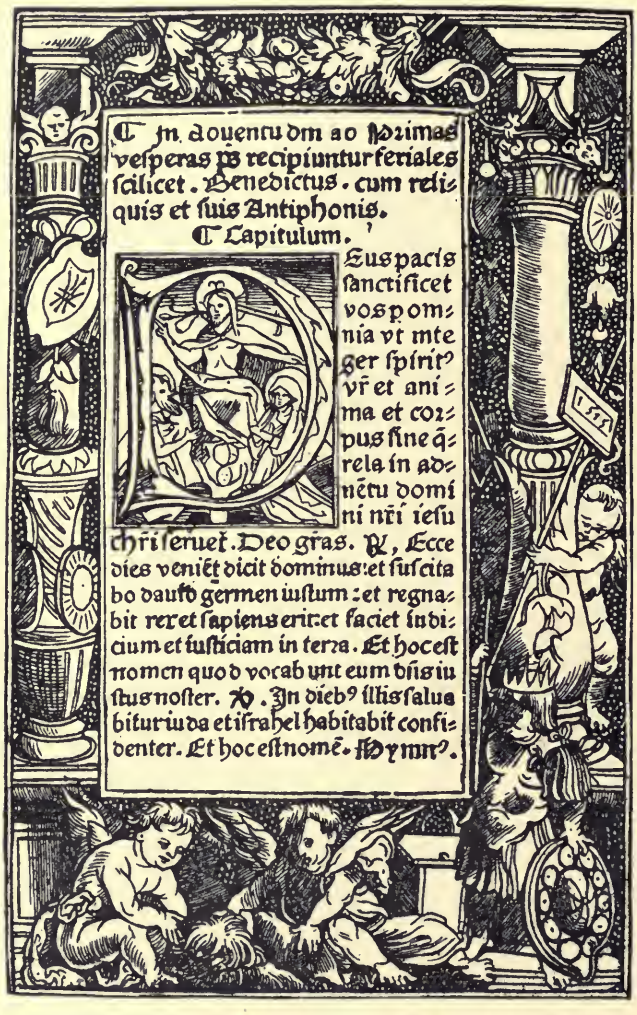


Abb. 7. **Randeinfassung mit der Jahreszahl 1515.**

9) Randeinfassung mit der Jahreszahl 1516. (Abb. 8.)
I. Ausgabe. (Expl. A. B. E.) Fol. 1. Sig. aa II. (V.)
II. Ausgabe. (Expl. C. D.) Fol. 2. Sig. AA II. (V.)
10) Initial B — David mit der Harfe. (Abb. 6).
I. und II. Ausgabe. (Expl. A. B. C. D. E.) Fol. 2. Sig. A II. (V.)
11) Initial D — Christus als Weltenrichter. Abb. 7.)
I. Ausgabe. (Expl. A. B. E.) Fol. 71. Sig. a III. (V.)
II. Ausgabe. (Expl. C. D.) hat diesen Holzschnitt nicht.

12) Initial J — St. Jakobus (?) und St. Andreas. (Abb. 8.)
I. Ausgabe. (Expl. A. E. E.) Fol. 1. Sig. aa II. (V.)
II. Ausgabe. (Expl. C. D.) hat diesen Holzschnitt nicht.
13) Initial E — Der Evangelist Lukas mit dem Ochsen. (Abb. 9).
I. und II. Ausgabe. (Expl. A. B. C. D. E.) Fol. 3. Sig. AA III. (V.)

Abb. 8. **Randeinfassung mit der Jahreszahl 1516.**

14) Initial V — Die Ausgießung des hl. Geistes. (Abb. 10.)
I. Ausgabe. (Expl. A. B. E.) hat diesen Holzschnitt nicht.
II. Ausgabe. (Expl. C. D.) Fol. 69. Sig. A II. (V.)
15) Initial D — St. Urban. (Abb. 11.)
I. Ausgabe. (Expl. A. B. E.) hat diesen Holzschnitt nicht.
II. Ausgabe. (Expl. C. D.) Fol. 2. Sig. AA II. (V.)

An der Hand dieser Zusammenstellung ergeben sich für den Bestand der Illustrationen in den zwei verschiedenen Ausgaben folgende Unterschiede:

Die Verkündigung (Abb. 2) und die Berufung Petri (Abb. 3) fehlen in der zweiten Ausgabe, die an Stelle dieser beiden Holzschnitte das in Ausgabe I nicht vorhandene Pfingstfest (Abb. 5) sowie eine Wiederholung der Darstellung der beiden Apostelfürsten (Abb. 4) aufweist. Außerdem sind in Ausgabe II die Initialen D (Christus als Weltenrichter; Abb. 7) und J (St. Jakobus? und St. Andreas; Abb. 8) in Wegfall gekommen, während dafür zwei in der ersten Ausgabe nicht vertretene neue Initialen V (Die Ausgießung des hl. Geistes; Abb. 10)[12]) und D (St. Urban; Abb. 11)[13]) aufgenommen sind.

Was die aus der Zusammenstellung weiterhin ersichtliche Kongruenz der Exemplare A. B. E. einerseits und C. und D. andererseits betrifft, so erfährt diese nur insofern eine kleine Einschränkung, als zunächst einmal Expl. D. im Vergleich zu C. eine wohl ausschließlich auf Rechnung des Buchbinders zu setzende falsche Zusammenstellung der einzelnen Teile aufweist. So wenig dieser Unterschied das Wesen des Buches berührt, so sehr ist eine bei den Expl. A. und E. zu konstatierende Abweichung von Wichtig-

Abb. 9. **St. Lukas.**

Abb. 10. **Pfingstfest.**

Abb. 11. **St. Urban.**

keit, da sie uns den Nachweis liefert, daß das Andachtswerk nicht — wie die Forschung bisher annahm — aus einem, sondern aus zwei Bänden besteht. Ebenso wie bei dem in der gleichen Offizin erschienenen Regensburger Brevier von 1515 hat man auch in unserem Falle zwischen einem Sommer- und einem Winterteil zu unterscheiden; sodaß Expl. A. und E., wie sich aus dem Index am Eingang resp. Schluß der Bände ergiebt, Beispiele des Winterteils unseres Breviers wären, während alle übrigen (B. C. D.) Beispiele von Sommerteilen sind, und zwar B. von einem Sommerteil der ersten, C. und D. dagegen von solchen der zweiten Ausgabe.

Wenn wir nach dieser Übersicht über die Verteilung des Illustrationsmaterials einen Blick auf die Kompositionen selbst werfen, so fällt uns bei den Figuren zunächst das Hauptcharakteristikum des Breu'schen Zeichenstiles auf: schemenhafte, marklose Gestalten, denen ein Knochengerüst völlig abzugehen scheint; eine Eigenart, die sich auch bei der graphischen Darstellung von Tierkörpern wiederholt, so daß z. B. das Hündchen auf Abb. 1 kaum mehr den Eindruck eines Lebewesens macht, sondern eher an ein

12) Diese Initiale hat schon im Sommerteil des Regensburger Breviers Verwendung gefunden: Fol. 1. Sig. h I. (V.)

13) Dodgson hat diesen Holzschnitt merkwürdigerweise übersehen.

abgezogenes Tierfell erinnert, von dem der Kopf noch nicht abgetrennt ist. Die Gesichter der Figuren sind zum Teil durch Schlagschatten verhüllt, die durch schräge Schraffierung gegeben werden und des öfteren recht unmotiviert auftreten. Diese Art der Schattierung ist für Breu geradezu typisch, wenngleich auch zugegeben werden muß, daß auch andere Meister wie z. B. Weiditz sich ihrer dann und wann bedienen. Charakteristisch sind fernerhin die tiefliegenden Augen sowie die stark ausgebildete, des öfteren seitlich verschobene Unterlippe. (Vgl. bes. Abb. 1 und 3.) In den Gewandungen beobachten wir einen leichten ungezwungenen Linienfluß, der nur selten durch krauses, verästeltes Gefältel unterbrochen wird, das hie und da die typische Form von länglichen Nadelöhren annimmt. Die Landschaft zeigt lichte Fernen, aus denen die in einfachen Umrissen gezeichneten zackigen Bergformationen scharf heraustreten, während Vorder- und Mittelgrund in der Regel durch architektonische Motive belebt sind[14]).

Diesen Elementen, aus denen sich die künstlerische Gestaltungsweise Breus in der Zeit um 1515 zusammensetzt, begegnen wir in dem schon genannten Regensburger Missale ebenso wie in den Holzschnitten der im gleichen Jahre bei Hans Miller in Augsburg erschienenen Reisebeschreibung des Ritters Ludovico Vartoman von Bologna[15]); desgleichen auch in den für Breu inbetracht kommenden Illustrationen des von Hans Schönsperger jun. gedruckten »Leiden Jesu«[16]) des Wolfgang von Man. Diese Arbeiten zeigen unseren Künstler auf dem Höhepunkte seines Schaffens, wo er in wirklich modernem Stilgefühl die Befangenheit seiner frühen noch durchaus gotisches Empfinden verratenden Zeichnungen überwunden hatte, ohne aber schon dem lässig flüchtigen Manierismus verfallen zu sein, der für die Arbeiten aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens (etwa von 1525 an) charakteristisch ist, sodaß dadurch eine klare Scheidung dieser späteren Holzschnitte von denen des jüngeren Breu, seines Sohnes — der nach den Augsburger Handwerksbüchern[17]) am 1. Mai 1534 das Zunftrecht seines Vaters erhalten hat und elf Jahre nach diesem (1547) gestorben ist — immer noch erschwert, ja nahezu unmöglich gemacht ist.

Wie leicht und sicher ihm in jener Zeit die Wiedergabe des nackten menschlichen Körpers von der Hand ging, zeigt der gute Akt der Bathseba auf unserer ersten Abbildung, die als weiteren Vorzug eine sehr glückliche Inszenierung aufweist, bei der trotz aller Mannigfaltigkeit der Motive dennoch jede Überladenheit und Schwulstigkeit des architektonischen Aufputzes ver-

14) Wer mit W. Schmid (Rep. f. Kunstw. XIX. 1896. S. 285) und Fr. Dörnhöffer für Breu eine italienische Reise konstruieren will, findet in der architektonischen Ausstattung der Landschaft auf Abb. 3 beachtenswerte Motive.

15) Muther, 1020. Eine Reproduktion des Titelholzschnittes findet sich im Katalog der Freiherrl. von Lipperheide'schen Kostümbibliothek I, S. 575; ferner auch bei Mühlbrecht, Die Bücherliebhaberei in ihrer Entwicklung bis zum Ende des XIX. Jahrh. II. Aufl. S. 81.

16) Muther, 941.

17) Publiziert von Rob. Vischer in den »Studien zur Kunstgeschichte«. S. 478 ff.

mieden ist, wie sie sich in den meisten derartigen Darstellungen breit macht, deren uns die Renaissance eine ganz erhebliche Anzahl geschenkt hat. Überhaupt hat sich Breu in diesen Illustrationen der Renaissancearchitektur nur in der geschmackvollsten Weise bedient. Das zeigt uns die von Säulen getragene offene Kuppelhalle auf Abb. 2 ebenso wie das einfache von Pfeilern flankierte Portal mit dem Muschelmotiv im Rundbogen (Abb. 4). Die vor diesem Torbogen stehenden Apostelfürsten sind kleine Meisterstücke individualisierender Gestaltungsweise; Petrus:[18]) schwächlich, bedächtig, sorgenvoll, vergrämt und von der Last der Riesenschlüssel und Tiara arg bedrückt; Paulus: energisch, trotzig, zielbewußt, ein Mann der Tat und jederzeit bereit, das locker in der Hand ruhende Schwert als letztes Mittel zur Durchsetzung seiner festgefaßten Entschlüsse auszuspielen; zwei Repräsentanten der Kirche, wie sie von der graphischen Kunst kaum jemals in glücklicherer Weise einander gegenüber gestellt worden sind, sodaß selbst Burgkmair's großer Holzschnitt aus der Sammlung Mitchell in London[19]) hinter diesem kleinen Blättchen zurückbleibt. Mit dem gleichen Geschick, wie hier bei monumental-statuarischer Auffassung dennoch jede statuenhafte Erstarrung einer gotischen Zeichenweise vermieden erscheint, sind umgekehrt die Bewegungsmotive diskret, aber sicher herausgearbeitet. So in dem schwebenden Engel der Verkündigung (Abb. 2) und vor allem in dem aus seinem Fischerkahne heraussteigenden Petrus (Abb. 3), während der Christus, der in den wesentlichen Zügen nur eine Vergrößerung der gleichen Figur aus einer Initiale des Regensburger Missales von 1515[20]) ist, eine nicht ganz so glückliche Figur macht.

Alles in allem sind die kleinen Blätter treffliche Beispiele einer geschickten Verarbeitung neuer stilistischer Elemente, und zwar nicht nur figürlicher, sondern vor allen Dingen auch ornamentaler, wie uns die in Abbildung 7 und 8 wiedergegebenen Randleisten zeigen, für die der Motivenschatz der italienischen Frührennaissance den Bestand von Balustersäulen, Festons, Füllhörnern, Bändern, Perlschnüren, Zierschilden und Schrifttäfelchen abgegeben hat. Eine ausgesprochen gotische Stilisierung zeigt nur die Randzeichnung mit dem Stammbaum Jesse (Abb. 6), während das Vollbild mit der Darstellung des Pfingstfestes in dem stilistischen Rahmen der übrigen Illustrationen überhaupt keinen Platz hat.

---

18) Vergl. den Typus des Heiligen auf den Titelholzschnitten des Regensburger Missales sowie des Breviers von 1515. Eine sehr nahe Verwandtschaft mit dem letztgenannten von Dodgson abgebildeten Holzschnitt zeigt Schäuffeleins St. Petrus auf Sig. O IV. (V) vom »*Drit Thail Christenlicher Predigen . . . Durch Johann von Eck . . .*« (Ingolstadt, Verl. Jörg Krapff und Jakob Vogker. 1531). Der gleiche Holzschnitt findet sich wieder in »*Quintae partis Johan. Eckii in Lutherum et alios. Tomus Tertius Homiliarum de Sanctis.*« (Augsburg, Alexander Weyssenhorn, 1534.) Sig. M III. (V.) Vermutlich ist er erstmalig in dem 1513 erschienenen »Heiligenleben« vertreten, das Hans Othmar in Augsburg für den Verleger Johann Rynmann druckte.

19) Hirth und Muther, Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten. Tafel 85/86.

20) Initiale D. (Der reiche Fischfang). Fol. CC. Sig. A I. (V.)

Dieser schlecht geschnittene Holzschnitt wird von Stiassny[21]) ebenfalls Breu zugeschrieben, während Dodgson[22]) die Ansicht vertritt, daß er mit unserem Künstler, ja wahrscheinlich sogar mit der Ratdolt'schen Offizin, nicht das mindeste zu tun habe. Zur letzteren Auffassung konnte er nur dadurch gelangen, daß er das Blatt bloß als einen zufälligen Bestandteil eines bestimmten Exemplares unseres Breviers erklärte; er glaubte, der Holzschnitt sei nur versehentlich in das Expl. D. eingeklebt worden. Daß dem nicht so ist, zeigt das von uns aufgefundene Expl. C., das von dem betreffenden Blatte eine bei weitem deutlichere Vorstellung zu geben vermag, als dies bei D. der Fall ist, wo der Holzschnitt durch eine rohe Kolorierung auch noch die wenigen Qualitäten verloren hat, die ein nicht sehr geschickter Formschneider von der Originalzeichnung übrig gelassen hat. Daß Dodgson im Hinblick auf dieses arg geschändete Exemplar den Holzschnitt Breu nicht zuschreiben zu dürfen glaubte, kann uns nicht Wunder nehmen. Ebensowenig glauben wir aber auch, daß er nach Kenntnisnahme des von uns abgebildeten Blattes aus C. bei seinem absprechenden Urteil verharren wird. Denn so sehr die Zeichnung auch unter einer flüchtigen Arbeitsweise des Holzschneiders gelitten haben mag, so ist doch von der Originalskizze so viel übrig geblieben, daß in Typenbildung, Faltengebung und Strichführung eine augenfällige Verwandtschaft mit dem schon eingangs erwähnten Kanonblatt von 1504 nicht von der Hand zu weisen ist.

In welchem Werke der Holzschnitt allerdings erstmalig Verwendung gefunden haben mag, wissen wir augenblicklich noch nicht zu sagen. Stiassny's Vermutung, er könnte vielleicht das von E. Ratdolt 1509 gedruckte Breviarium Constantiense[23]) geziert haben, wurde bereits von Dodgson als unzutreffend nachgewiesen, da diese Ausgabe, wie sich an der Hand des im Britischen Museum befindlichen Exemplares ergab, außer dem Bischofswappen auf der Rückseite des ersten Blattes überhaupt keine anderweitigen Illustrationen enthält. An die Editio Princeps von 1499[24]) kann man ebensowenig denken, da sie gar nicht illustriert ist. Ein ähnliches gilt von der Ausgabe von 1501[25]), die ebenfalls keine Illustrationen im eigentlichen Sinne aufweist, sondern als einzigen Schmuck das Erhard Ratdolt'sche Druckerzeichen und eine Reihe ornamentaler Initialen enthält.

Es bleibt uns daher vorläufig nur übrig, uns zu bescheiden und von einem glücklichen Zufall eine Entdeckung des Werkes zu erhoffen, das uns gleichzeitig mit der Kenntnis der erstmaligen Verwendung des umstrittenen Blattes vielleicht auch noch die Bekanntschaft anderer bis jetzt noch unbeachteter früher Holzschnitte des Augsburger Meisters vermittelt.

21) Zeitschrift für christl. Kunst. VII. (1894). Sp. 108.
22) Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen. XXI. (1900.) S. 201.
23) Panzer. VI. 138. Nr. 49.
24) Hain. 3830. München, Hof- und Staatsbibliothek. Inc. 243.
25) München. Hof- und Staatsbibliothek. Liturg. 111.

DIE HOLZMÖBEL DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

VON DR. HANS STEGMANN.

VIII.

Die eigentliche Truhe war im Wesentlichen zur Aufnahme von Kleidungsstücken gedacht und dadurch wurden ihre Maßverhältnisse hauptsächlich bestimmt. Zur Aufbewahrung kleinerer Gegenstände und insbesondere zum Transport derselben war sie wegen der beträchtlichen Größe in ihrer gewöhnlichen Gestalt nicht geeignet. Es kommen daher auch kleinere truhenartige Kasten häufig vor, als die Vorläufer der Kabinetschränke, von denen das Museum ebenfalls einige Exemplare besitzt. In erster Linie sind für ihre Gestaltung nicht die Rücksichten auf ein Prunkmöbel, als welche sich die Truhe vielfach entwickelt hatte, maßgebend. Ihre formale Gestaltung meist als flache rechteckige Kiste und ihre künstlerische Dekoration treten hinter dem Bestreben, Festigkeit und damit Sicherheit für den wohl meist kostbaren Inhalt zu schaffen, einigermaßen zurück.

Von solchen einfachen Kasten besitzt das Museum aus gotischer Zeit zwei, deren nähere Entstehungszeit anzugeben aber schwer fallen dürfte. Der eine durch einen modernen schwarzen Lackanstrich verdorben, hat einfache Kistenform und stark übergreifenden Deckel. Die Beschläge (außenliegendes Schloß) bestehen in flachen Bändern, die in distelartigem, stilisiertem Blattwerk endigen. Der andere (Fig. 93, Höhe 30, Tiefe 53, Länge 72 cm.) hat die ursprüngliche rote Bemalung. Der schwach vorspringende Deckel ist hier nicht übergreifend, der Boden ist leicht profiliert. Die über die Flächen laufenden Beschläge sind grätig gestellt. Der ganze Kasten wirkt bei aller Einfachheit recht gut.

Neben solchen Formen finden wir auch kleine Truhen als Zwischenformen zwischen der großen Truhe und dem später noch zu behandelnden Kästchen. Das Museum besitzt vorzugsweise Stücke aus Niederdeutschland, die sämtlich schon der Renaissancezeit angehören. Eine stark ergänzte derartige kleine Truhe, wohl niederrheinisch, auf vier Brettern als Stollen stehend hat Rahmen- und Füllwerk mit zwei Füllungen an der Vorderseite. Auf die Füllungen sind durchbrochene Schnitzereien, stilisiertes Weinlaub und Trauben, aufgesetzt.

Die Truhen dieser Art folgen naturgemäß der Bildung ihrer größeren Schwestern und so ist dies auch bei den am zahlreichsten vertretenen friesischen, bezw. schleswig-holsteinischen der Fall. Charakteristisch für die Art ist die Verwendung des dreiseitigen erhöhten Deckels, sowie die ausschließlich an der Vorderseite angebrachte reiche Schnitzerei. Hier befindet sich meist zwischen den üblichen hermenartigen Pilastern mit Figuren ein manchmal noch mit einer plattdeutschen Inschrift versehenes geschnitztes Relief. In den vier Stücken des Museums, von denen das relativ beste in Fig. 94 reproduziert ist,

Fig. 93. Kleine eisenbeschlagene Truhe: spät gotisch.

ist freilich der gute Wille des Schnitzers größer als sein Vollbringen. Einmal wird die Verkündigung Mariä, einmal die Anbetung der hl. 3 Könige, einmal eine antike Szene und endlich in dem abgebildeten Stück mit Anlehnung an graphische Vorlagen ein zeitgenössisches Liebespaar an der Tafel vorgeführt, zu der ein Quartett seine Weisen ertönen läßt. Die letztere Truhe ist 39 cm. hoch, 47 cm. lang und 37 cm. tief.

In der Sammlung bäuerlicher Altertümer befindet sich werkwürdiger Weise nur ein bemerkenswertes Stück, eine kleinere aus Unterm Berge im Laastal, Kanton Wallis, stammende Truhe in Nußbaumholz mit reicher Schnitzerei. Die Ähnlichkeit in der Behandlung mit der früher abgebildeten Truhe aus dem Wiesbachtale springt sofort in die Augen. Drei Pilaster mit Engelsköpfen (ergänzt) gliedern die Vorderwand, dazwischen zwei Bögen mit Füllungen. Diese enthalten je aus einer Vase aufsteigendes Rankenwerk, in dessen Mitte ein Rundmedaillon mit Buchstaben eingelassen ist. An den Schmalseiten zwei hübsche geschnitzte Rosetten. Entstehungszeit ist das 18. Jahrhundert.

Eine kleine Egerländer Holztruhe mit komisch rohen Malereien gehört dem Anfang des 19. Jahrhunderts an.

Die größte Sammlung kleinerer Truhen aber im Museum enthält nicht die Sammlung der Hausgeräte, der die Möbel eingereiht sind, sondern diejenige der gewerblichen Altertümer. Diese große Reihe, mehr als 50 Stück, stammen

Fig. 94. Kleine geschnitzte Truhe aus Schleswig-Holstein; 17. Jahrh.

mit einer noch speziell zu erwähnenden Ausnahme sämtlich von den Nürnberger Handwerkern oder doch von solchen des früheren Nürnberger reichsstädtischen Gebiets. Ihrer Entstehung nach erstrecken sie sich vom Ende des 16. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Die »Lade«, wie der offizielle Ausdruck lautet, ist eigentlich nichts als eine verkleinerte Truhe. In Anbetracht der Aufbewahrung der größten Kostbarkeiten der alten Handwerksverbände ist nur eine stärkere Betonung des Verschlusses zu konstatieren, die sich dadurch bemerkbar macht, daß oft der Verschluß im Deckel und zwar in einer profilierten Erhöhung, die als Schublade gestaltet ist, liegt. Die kunstgewerbliche Bedeutung der Nürnberger Handwerksladen ist eine sehr verschiedene. Neben hervorragenden Meisterwerken ist viel Mittelmäßiges, besonders aus späterer Zeit vorhanden. Da außerdem die Handwerkerlade doch kaum den eigentlichen Möbeln zuzurechnen sein dürfte, so wird an dieser Stelle darauf verzichtet, die einzelnen Stücke besonders aufzuführen. Nur die schönsten auch in Abbildungen wiedergegebenen Stücke und für die typische Formen bezeichnende sollen eine kurze Besprechung finden.

In einem Aufsatz über »Die Zunftlade der Nürnberger Strumpfwirker«, der die beiden Abb. 95 und 96 entnommen sind, und die ebenso, wie die in Abb. 97 neu abgedruckte (Anzeiger des German. Museums Bd. I S. 123) der Schreiner nach Ortweins Renaissancewerk gezeichnet sind, hat A. v. Essenwein über die Bestimmung und die wichtige Rolle, die diese Zunft- und

Handwerkerladen in früheren Jahrhunderten hatten, ausführlicher gehandelt (Mitteilungen des German. Museums Bd. II S. 82 ff.), so daß über Gebrauch und Bestimmung auf jene frühere Arbeit verwiesen werden kann.

Die drei reichsten und wohl auch die ältesten sind die beiden der Schreiner und die der Strumpfwirker, die in der letzten Zeit des 16. oder ganz im Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden sein dürften. Die beiden Truhen der Schreiner und diejenige der Strumpfwirker, die hier wiederholt in geometrischer Zeichnung wiedergegeben werden — in der Zeichnung der Strumpfwirkertruhe sind die jetzt fehlenden Pyramiden vor den Seitenteilen ergänzt — weisen durch ihre große Verwandtschaft in der Behandlung fast mit Sicherheit darauf hin, daß sie von einer Hand ausgeführt sind. Die Schreinerarchitektur der Zeit feiert hier ihre Triumphe. Am reichsten ist in dieser Beziehung natürlich die eigentliche Prunktruhe der Schreiner ausgetattet, die an der Vorderseite der Truhe eine völlige Scheinfassade entwickelt. Bei näherem Zusehen ergibt sich aber gerade bei diesem mit größter Sorgfalt gearbeitetem Stück, daß das wirkliche architektonische Verständnis doch nur gering war. Man mag noch darüber hinwegsehen, daß vor die fensterartig gebildeten seitlichen Risalite auf vorspringenden Konsolen Pyramiden gestellt sind, aber auch die Einteilung

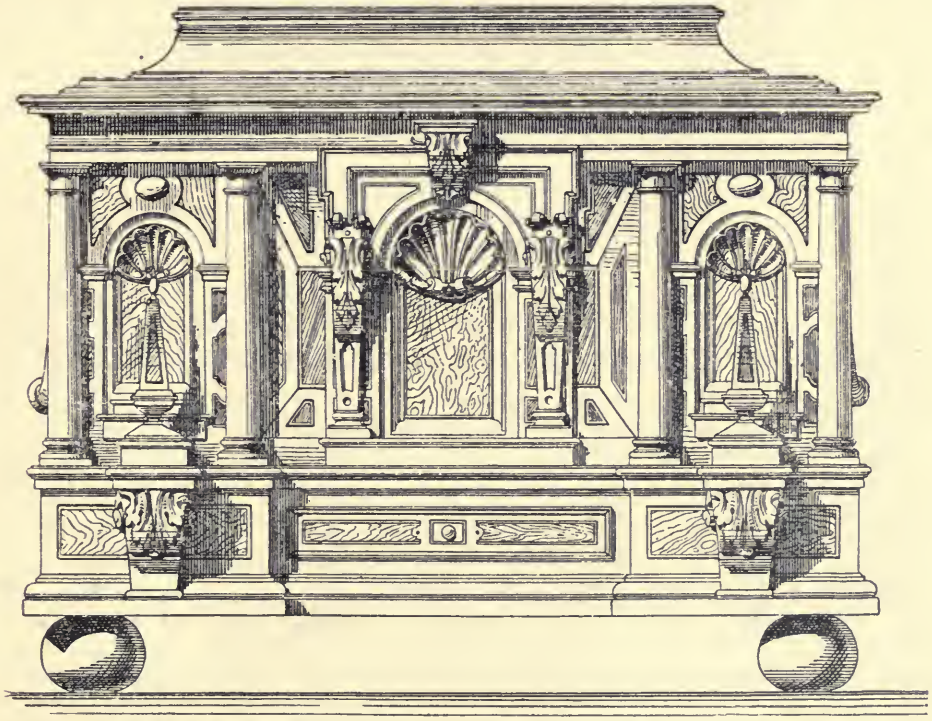


Fig. 95. Handwerkslade der Nürnberger Strumpfwirker; um 1600. Vorderansicht.
1/10 der natürlichen Größe.

von Sockel und Hauptgeschoß stimmt durchaus nicht zu einander, weil der Sockel zwei-, das Obergeschoß aber dreiteilig gestaltet ist. Die Erscheinung dieser Schreinerlade wirkt dadurch besonders prächtig, weil neben Einlege-

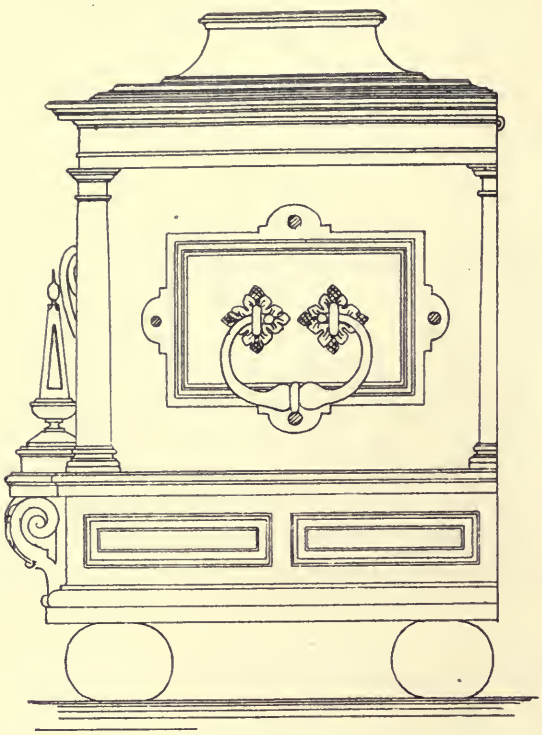


Fig. 96. Handwerkslade der Nürnberger Strumpfwirker. Seitenansicht. 1/10 der natürlichen Gröfse.

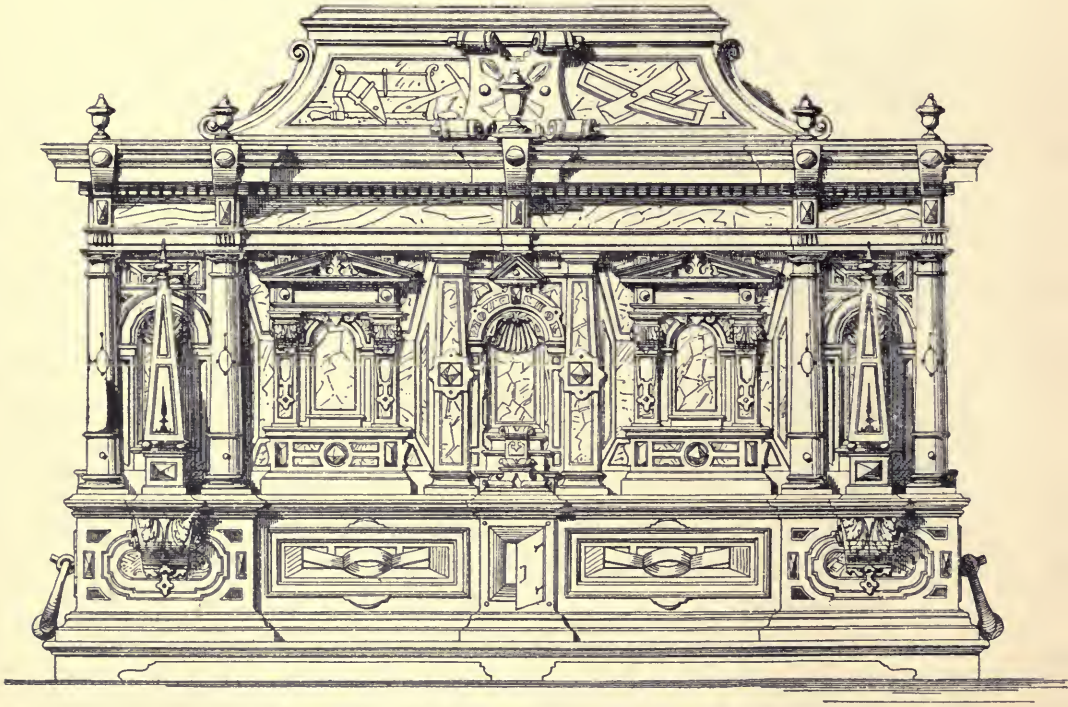


Fig. 97. Handwerkslade der Nürnberger Schreiner; um 1600.

arbeit, die in der Hauptsache die Darstellung der Handwerksembleme bringt, die Flächen mit Perlmutter ausgelegt sind.

Die entsprechende Lade der Strumpfwirker ist einfacher, weil sie auf die Häufung der Details wie an der genannten Schreinerlade einigermaßen

Fig. 98. Handwerkslade der Nürnberger Schreiner; 17. Jahrh.

verzichtet, ebenso wie auf die Perlmuttereinlagen, sie ist aber auch besser im Entwurf. Die Einteilung ist hier an der Schauseite, die eigentlich bei diesen Stücken, »vor« denen die Handwerkerversammlungen tagten, allein in Betracht kommt, einheitlicher. Diese Einteilung, zwei risalitartig vorspringende von Säulen flankierte Seitenteile, ein breiterer Mittelteil mit verschiedenartig gestalteter Füllung, bald mit Schnitzerei, bald mit Architekturwerk ist bis zum 18. Jahrhundert für eine größere Anzahl dieser Zunftladen typisch. Die schönste der ganzen Reihe, zugleich die größte und möglicher Weise auch die älteste, da sie von barocken Elementen fast ganz frei hält, ist die zweite Truhe der Schreiner (Fig. 98). Auf den ersten Blick erscheint sie einfacher, aber hier kommt in den schönen Verhältnissen fast ein Anklang an die palladianische Formenvornehmheit zum Durchbruch. Von ganz besonderer Schönheit sind die Intarsien auf dem Deckel, Fruchtgewinde und Kartuschen.

In dieselbe Reihe gehört, wenn auch einfacher und kleiner, die Lade der Tuchbereiter, und zwei Laden der Weber. An die Stelle der vorgelegten, kannelierten Säulen sind hier Pilaster getreten. Säulen, aber mit regelmäßiger Dreiteilung der Schauseite hat die wohl in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hergestellte und hier ebenfalls abgebildete Lade der Kürschner (Fig. 99). Geschnitztes und aufgeleimtes flaches Ornament tritt hier, wie bei manchen anderen Exemplaren neben der Architektur in die Erscheinung. Eine besondere Stellung nimmt die der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zuzuteilende

Lade der Schlosser ein. Sie ist aus schwarz gebeiztem und poliertem Holz in gefälligen Architekturformen ausgeführt, mit freistehenden Säulen. Die Füllungen enthalten vier weibliche allegorischen Figuren und zwei ähnliche männliche in Bein graviert. Trotz der etwas handwerksmäßigen Ausführung

Fig. 99. Handwerkslade der Nürnberger Kürschner; 18. Jahrh.

wirkt die Lade recht vornehm (Fig. 100). Neben der architektonischen Einteilung, die zuletzt mit ihren gewundenen Säulchen, den gefrästen Einfassungen und den nicht gerade vorzüglichen Ornamentschnitzereien sehr flau wirkt (Beispiele: die Laden der Zirkelschmiede und Kammacher), wird im 17. Jahr-

Fig. 100. Handwerkslade der Nürnberger Kürschner; 18. Jahrh.

hundert ein zweiter Typus üblich, an dem an der Schauseite Architektur schwach oder gar nicht mehr vorkommt und man sich auf eine geschnitzte oder vielfach gekröpfte Füllung beschränkt. Ein hübsches Beispiel dieser Art gibt die in Fig. 101 abgebildete Lade der Klempner (Flaschner). Die dritte

Spielart sind die ganz einfach gebildeten mit Malerei, seltener mit figürlichen oder ornamentalen Intarsien gezierten Stücke. Ganz ausnahmsweise nur begegnen wir ein Abweichen von diesen drei hergebrachten Formen, wie beispielsweise in einer an die Art italienischer Truhen gemahnenden Lade der Zirkelschmiede.

Das einzige nicht Nürnberger Stück einer Zunftlade, das nach den nicht kontrollierbaren Angaben des Vorbesitzers aus Oberösterreich stammen soll, ist in der Form von den einfacheren Nürnberger Laden nicht sehr verschieden. Es hat ebenfalls den dachartigen Deckel mit Schieblade. Recht hübsch ist die Dekoration des in Nußbaumholz gearbeiteten Möbels mit sehr reichen gravierten Beineinlagen auf allen zur Verfügung stehenden Flächen. Der Stil dieser Verzierungen ist spätbarock und so dürfte es in der ersten Hälfte des

Fig. 101. Handwerkslade der Nürnberger Flaschner; 18. Jahrh.

18. Jahrhunderts gefertigt worden sein. Die an den Füllungen der Vorderseite sichtlichen Embleme der Bäckerei und Müllerei geben über die Bestimmung den erwünschten Aufschluß.

Indessen wäre es irrig, anzunehmen, daß die Form der Zunftlade bloß im offiziellen Handwerkerleben Verwendnng gefunden habe. So befindet sich im Museum ein in schwarz gebeiztem Eichenholz gearbeitetes Stück auf Kugelfüßen mit profiliertem Deckel, an den Vorder- und Schmalseiten architektonisch gegliedert (die vorgelegten Halbsäulen sind aus grauem Marmor) und mit gravierten und vergoldeten Bronzeschildchen in den Füllungen. Aber die kleine Truhe ist eigentlich keine solche, sondern ein Kabinetschrank. Öffnet man den Deckel, so hat man nur einen flachen, mehrfach geteilten Kasten vor sich, während auch der Sockel zwei von außen erkennbare Schubladen enthält. Erst bei näherer Untersuchung ergibt sich, daß bei geöffnetem Deckel die eine Seitenwand aufgezogen werden kann, wodurch dann drei innere Schiebladen zugänglich werden.

Die ihrer Form nach ebenfalls dieser Gruppe angehörige und in Fig. 102 wiedergegebene kleine Truhe ist nicht durch ihre einfache Form bemerkenswert, sondern durch die in verschiedenfarbigem Holz zusammengesetzten Füllungen. Die Vorder- und Schmalseiten enthalten Personifikationen der vier Weltteile, der Deckel Noahs Dankopfer, die Rückseite eine amerikanische Jagdszene. Die Landschaft ist ganz malerisch behandelt, die Figuren sind in ganz flachem Relief geschnitzt und zwar ist offensichtlich das Ganze das Werk einer sehr geschickten Hand um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts (Höhe 25, Tiefe 33, Länge 47,5 cm.).

Als Abart der Truhe in späterer Zeit darf der Koffer betrachtet werden. Das Wort selbst ist ja eigentlich nur eine Übersetzung der französischen Bezeichnung für Truhe, während das alte französische Wort für denselben Begriff »bahut«, italienisch »baula« ist. Es ist die eigentliche Reisetruhe, die deswegen auch von allem Beiwerk, das auf dem Transport gefährdet sein könnte, befreit erscheint. Die Entstehung und Verbreitung des Geräts, des Vorläufers, des modernen Reisekoffers war der Umstand, daß im Laufe des Mittelalters, noch mehr aber der Renaissance die ursprünglich auch für Reisezwecke geeignete Truhe stabiler und mit so viel Zierrat versehen worden war, daß sie auf Reisen nicht mehr praktisch erscheinen konnte. Der Koffer als solcher ist insofern kein Holzmöbel im engeren Sinne, als er, wenigstens im bürgerlichen und herrschaftlichen Gebrauch fast stets mit einem andern Stoff, Leder oder Textilien bezogen war.

Das Museum besitzt nur einen größeren eigentlichen Koffer (Fig. 103). Das vorzügliche Merkmal des Koffers ist der gewölbte Deckel. An unserem Exemplar ist der in seiner Form ganz einfache Koffer mit dünnem, braunem Leder bezogen. Darüber sind zahlreiche Eisenbänder zur Befestigung des

Fig. 102. Kleine Lade mit geschnitzten Füllungen; um 1700.

Ganzen gezogen. Vorn befinden sich zwei feste Schlösser. Das Leder selbst wieder ist bemalt und zwar befindet sich auf den Schmalseiten auf dunklem grünlichen Grunde Rankenwerk, auf der Vorderseite antikisierende Schlachtgemälde, letztere von sehr geringem künstlerischem Wert. Die Entstehung

des Stückes, von dem Fig. 104 eine Anschauung zu geben sucht, fällt in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Maße sind: Höhe 65, Tiefe 63 und Länge 155 cm.

Das zweite kofferartige Stück, das schon ans Gebiet der ja ebenfalls viel verbreiteten kofferartigen Kassette grenzt, ist ein kleiner hochgewölbter

Fig. 103. Reisekoffer; 17. Jahrh.

Holzkoffer, mit rotem Sammt bespannt, auf den an den Kanten und Rändern mehr oder minder breite Streifen, in den Flächen spitzgestellte Quadrate mittelst Messingnägeln aufgesetzt sind. Das Material der Metallverzierungen, die mit eingepreßten Rosetten und Blattwerk geschmückt sind, ist Eisenblech, das wie es scheint einen gold- oder silberfarbenen Anstrich ursprünglich erhalten hatte. Derartige Kästchen kommen insbesondere in Italien häufig vor, sie dienten zur Aufnahme von Schmuck und dergleichen. Vielleicht hat auch unser Exemplar (Fig. 104, Höhe 31, Tiefe 25, Länge 59 cm.) den Weg über die Alpen zu uns gefunden.

Für die Kofferform bietet daher die Sammlung der bäuerlichen Wohngeräte in den vier großen Koffern aus Niedersachsen, der Wilstermarsch und Schleswig eigentlich wenig Bemerkenswertes, denn sie sind nichts als viereckige Kästen mit hochgewölbtem Deckel. Am besten wird man sie als Koffertruhen bezeichnen. Als Reisekoffer zu dienen, dazu läßt sie ihre gewaltige Größe wenig geeignet erscheinen, abgesehen davon, daß die Marschbauern kaum großes Reisebedürfnis gehabt haben werden. Der Umstand, daß sie sämtlich auf gesonderten Untersätzen aufgestellt sind, gibt ihnen ebenfalls mehr Truhencharakter. In den Vierländer Frauentruhen begegnen wir ja einem ähnlichen Typus, dort allerdings mit Kugelfüßen. Wir werden daher auch mit Recht diese Koffer als Brauttruhe ansehen können, die in der Regel nur die eine Reise ins Haus des Bräutigams zu machen hatte.

Sie gehören durch die Art ihrer Dekoration zu den wirkungsvollsten Erzeugnissen der bäuerlichen Wohngeräte überhaupt. Und zwar wird dies teils durch die Farbe, teils durch das reiche, sehr effektvolle Beschläge hervorgebracht. Die beiden Abbildungen geben von der Anordnung dieser schönen Schlosser-

arbeiten hinlänglich einen Begriff. Zur Ergänzung des Bildes von Fig. 106, das aus der Wilstermarsch stammt sei erwähnt, daß die Grundfarbe des Koffers ein lebhaftes Saftgrün ist, die eisernen Beschläge sind rot, die Stellen unter den Durchbrüchen des Eisens weiß gehalten. Das Schloßblech weist Gelbbraun und Gold auf. In der reichen, sehr gut gezeichneten Blumenmalerei herrschen mit Rücksichtnahme auf die Grundfarbe rote Töne vor. Bei dem zweiten abgebildeten Stück (Fig. 107) ist der Grund jetzt schwarz, die äußerst glücklich gezeichneten Beschläge sind hier aus Messing. Besonders hübsch ist hier das als Doppeladler (Lübecker Wappen) gezeichnete Schlüsselschild, das sogar ein feines Verständnis für heraldische Darstellung verrät. Die ursprüngliche, wohl andersfarbige Bemalung hatte ebenfalls Ornamentenschmuck. Ein drittes ganz ähnliches Stück mit sehr schön geschmiedetem Beschläg stammt aus Angeln in Schleswig. Der Grund ist dunkles Braun (ursprünglich ebenfalls grün). Die Beschläge sind schwarz, und die hier besonders zahlreichen Durchbrechungen rot gehalten. Die Blumenmalerei, die hier schon etwas stillos ist, dürfte ebenso wie die Jahreszahl 1849 von einer späteren Erneuerung stammen. Etwas kleiner in der Ausmessung und ohne eigentlichen Untersatz stellt sich der Koffer der Hinterstube des niedersächsischen Hauses dar. Dafür dürfte dieses aus der Diepholzer Gegend stammende Stück das älteste sein, da der Stil seinem Beschläge nach ganz spätbarocke Formen zeigt. Das Holz ist schwarz angestrichen, das sehr reiche und hoch getriebene Beschläge ist blank gelassen. Die Truhe ist in dem Aufsatz von O. Lauffer auf der Abbildung des Innern der Dönse, Mitt. d. G. M. 1903, Taf. II, zw. S. 48 u. 49 zu sehen. Sämtliche vier Koffertruhen möchten am Ende des 18. oder zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden sein.

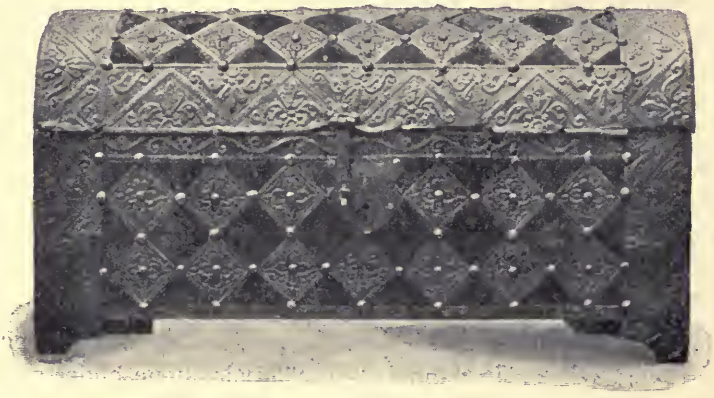


Fig. 104. Kleiner Koffer; italienisch; 17. Jahrh.

Eine besonders reiche Sammlung besitzt das Museum an hölzernen Kästchen. Man kann dieselben sehr wohl als eine weitere Diminutivform der Truhe annehmen, allein sie gehören noch weniger als die Koffer oder Zunftladen zu den Holzmöbeln im engeren Sinne. Der Beweis dafür ist, daß es in andern Materialien als Edelmetall, Eisen, Messing, Elfenbein, Leder, mindestens ebensoviele gibt, als in reiner Holzarbeit. In den meisten Fällen haben diese Kästchen aus anderen Materialien als Kern ein Holzkästchen.

Für die Form und Dekoration ist aber bei den verkleideten Kästchen die Hülle schließlich wichtiger als der Kern.

Auch die Holzkästchen möchten eigentlich weniger den Möbeln, als dem Hausgeräte im engeren Sinne zuzuzählen sein. Für die Geschichte der Möbelformen sind sie eigentlich nur dadurch von Interesse, daß sie Rückschlüsse auf Truhen erlauben, denen sie naturgemäß in ihrer Form folgen, besonders auch bezüglich der Dekoration. Diese ist bei dem kleinen Objekt leichter zu beschaffen und billiger, daher oft reicher als an der Truhe, wenngleich denselben Prinzipien folgend. Für die spätmittelalterliche Periode bieten die Kästchen, die sich in erheblicherer Zahl als große Möbel in unsere Zeit herübergerettet haben, besonders viel.

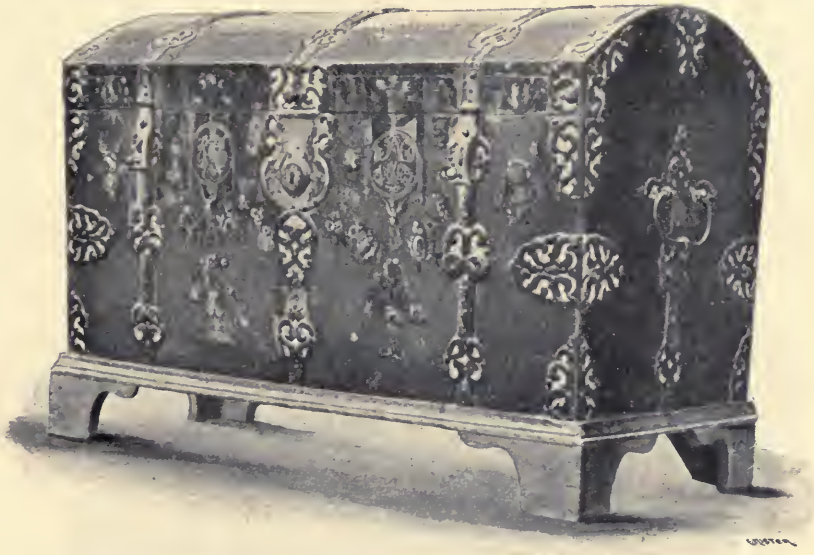


Fig. 105. Koffer aus der Wilstermarsch.

Im Folgenden soll aus den eben dargelegten Rücksichten nicht das Gesamtmaterial an Kästchen des Museums besprochen werden, sondern nur die besonders charakteristischen und die vorwiegend in Holz ausgeführten, im übrigen aber nur die einzelnen im Museum vertretenen Arten kurz erwähnt werden.

Eine große Reihe von Kästchen hat die Bestimmung als Reliquiar für kirchliche Zwecke gehabt. Nun kommt es nicht gerade selten vor, daß Kästchen für die Kirche gebraucht wurden, die ihrer Dekoration nach für den weltlichen Gebrauch geschaffen worden waren. Andererseits hat die kirchliche Bestimmung und Formengebung auch auf die Gestalt einer Gruppe von Kästchen abgefärbt, die mit der Truhenform des Mittelalters im Grunde genommen wenig gemein haben. Es sind das diejenigen Kästchen, die Sarkophag- oder Hausform haben. Der Reliquienschrein ist aus dem spätklassischen Sarkophag mit Giebeldeckel entstanden, als Haus und Sarg für die Gebeine der Heiligen. Das kleine Reliquiar, ohne sich im übrigen irgendwie an die Sarkophagform zu binden, nimmt den giebeligen Deckel und später den mit einer

weit geschweiften Hohlkehle auf. Bei Renaissancekästchen freilich ist die sichtliche Beeinflussung der Truhengestalt, wenigstens in Italien, durch die gleichzeitigen Sarkophage ebenfalls von großer Bedeutung. Die gemeinsame Stammform für alle diese Bildungen ist eben die Hausform, die bei allen Kastenmöbeln, auch den Schränken eine gewisse Rolle spielt.

Als Holzkästchen kommt von den kleineren Reliquienschreinen des Museums nur eines in Betracht, das die dachartige Form des Deckels aufweist. Es ist ganz in Gold und Blau gehalten, die gute Profilierung der eigentlichen Schreinerarbeit, die feine Zeichnung des eingepreßten Ornaments geht mit den in Teig- oder Stuckmasse aufgelegten Reliefverzierungen trefflich zusammen. Die nach innen gewölbten Deckelflächen haben in der charakteristischen Vierpaßform des italienischen Trecento, vorn und auf der Rückseiteje zwei leider ganz undeutlich ausgeprägte sitzende Figuren (Tugenden?), dazwischen Löwenköpfe; auf den Schmalseiten Wappenschilde und an den Ecken sitzende Löwen. Von den senkrechten Flächen ist die Vorderseite, mit zwei Löwenköpfen, zwei Medaillons und die Schlüsselöffnung von zwei flankierenden weiblichen Figuren gefüllt, die Rückseite von zwei Medaillons und drei Löwenköpfen, die Seiten von je einem Löwenkopfe. Die ursprüngliche Bestimmung der sicher italienischen Arbeit dürfte eher eine profane als eine kirchliche gewesen sein, die Entstehung aber in das Ende des 14. Jahrhunderts fallen.

Fig. 106. Koffer aus der Wilstermarsch.

Von den mittelalterlichen Kästchen hat eine Art die Verzierung vorzugsweise im eisernen Beschläg gesucht. Von den vorhandenen Stücken (drei) ist wohl keines älter als aus dem Ende des 15. Jahrh. Das eine derselben mit leicht gewölbtem Deckel und ohne Füße oder Untersatz ist an allen Seiten

mit grätigen eisernen Bändern beschlagen die je nach ihrer Länge eine oder zwei scheibenförmige Rosetten tragen. Das zweite folgt im Allgemeinen dem oberdeutschen Truhenschema, mit hohem abgesetzten Untergestell, welch' letzteres, einfaches eingeschnittenes Ornament zeigt. Das Beschläg des eigentlichen Kastens, übrigens ohne Rücksicht auf das Rahmenwerk des Deckels aufgenagelt, ist wieder grätig und in der Mitte, bezw. den Enden verstärken sich die Bänder zu hübschen stilisierten Blättern (auf Figur 107 in der Mitte abgebildet). Auf dem Deckelrahmen Nägel mit hohen, sechsteiligen Köpfen. Das dritte Kästchen endlich ist im Holzwerk ganz kistenartig. Das reiche Beschläg bilden Zweige mit naturalistisch durchgeführten Eicheln.

Bei einem ähnlichen truhenförmigen Kästchen ist auf das eiserne Beschläge verzichtet und dafür das geschnitzte Ornament des Untersatzes etwas reicher behandelt und dazu bunt bemalt.

Eine andere Art der Verzierung ist diejenige mit aufgelegten Verzierungen in Teigmasse, die zwischen Papiermaché und Stuck die Mitte hält. Die Technik ist bekanntlich in Italien (Siena) besonders verbreitet gewesen und auch die neben dem schon angeführten Reliquiar hier anzuführenden Stücke dürften Italien oder Südtirol angehören. Das eine, sehr mangelhaft erhaltene, ist eine

Fig. 107. Mittelalterliche Holzkästchen.

kleine Truhe mit stollenartigen Füßen und schwach gewölbtem Deckel. Die Flächen waren durchwegs mit einem dicken kreideartigen Überzug versehen, der vergoldet, bemalt und mit gepunzten Verzierungen ausgestattet ist. In schwachem Relief heben sich in Rahmenwerk die Figuren eines Herrn und einer Dame (Liebespaar) abwechselnd ab. Die ritterliche Tracht weist auf den Anfang des 15. Jahrhdts. Das andere Kästchen (Fig. 108) hat ganz die Formen der kirchlichen Truhen, wobei der Untersatz verhältnismäßig groß gebildet ist. Die Flächen sind in bunten Streifen, weiß, grün und rot, bemalt und darauf zartes, ausgedrücktes Maßwerkornament aufgeklebt. Die starke Verwendung der sogenannten Fischblase und die Form der Truhe läßt auf die Entstehung um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts schließen. Bei einem dritten kleinen Kästchen sind die fünf sichtbaren Seiten ebenfalls mit Fischblasenmaßwerk in gleicher Technik ausgefüllt. Das Kästchen ist hier rot, der Grund der Füllungen blau, das Maßwerk in Gold gehalten. Das Alter mag das gleiche wie beim vorigen sein.

Der gleichen Verzierungsweise, diesmal aber in Holz geschnitzt, begegnen wir an einem ebenfalls tirolischen Kästchen (Fig. 109 unten links). Die hier

besonders reichen und geschickt komponierten Maßwerkverzierungen heben sich in der Holzfarbe von blauem Grunde ab.

Ehe wir uns den geschnitzten Holzkästchen, — diejenigen deren ganze Oberfläche in Elfenbein ausgeführt ist, sollen hier ebensowenig berührt wer-

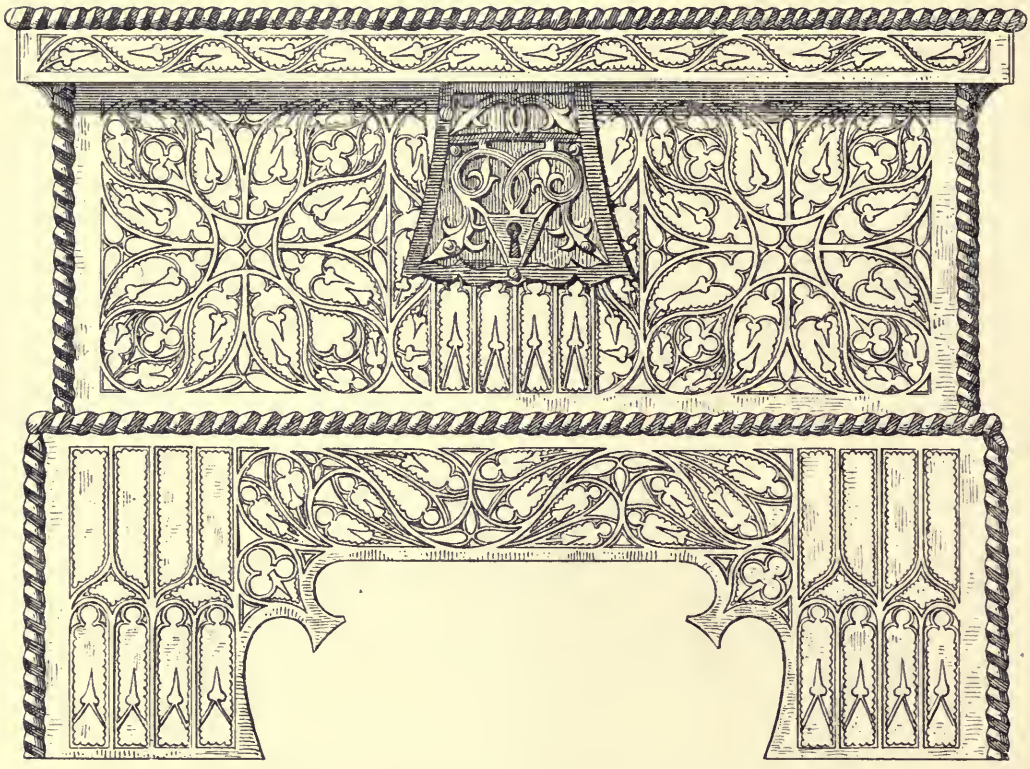


Fig. 108. Mittelalterliches Holzkästchen mit aufgelegten Verzierungen aus Teigmasse.

den, als die mit völligem Leder- oder Metallbezug — zuwenden, sei noch kurz der intarsierten Kästchen, einige Worte gewidmet. In der sogenannten »Certosinerarbeit« einem Einlageverfahren, bei dem in stets nur geometrischen Mustern neben Bein und Perlmutter buntgefärbtes Holz und Metallstreifen verwendet wurden und die in Italien, aber wohl nicht nur in den Karthäuserklöstern, ihre Heimat hat, besitzt das Museum ein Kästchen einfacher Form, aber geschmackvoller Verzierung (Fig. 109 in der Mitte oben). Zwei andere, wie dieses in seiner Entstehungszeit kaum genau zu bestimmende Exemplare, jedenfalls tirolisch, zeigen in kleinen Formen Holzeinlegearbeit. Das eine Stück, außerdem mit Messingnägeln verziert, findet sich auf Fig. 109 in der Mitte unten.

Die geschnitzten mittelalterlichen Kästchen, ebenfalls so weit sie aus weichem oder Obstbaumholz gefertigt sind, stammen wohl aus Oberdeutschland und vornehmlich aus Tyrol, haben die Art der Behandlung gemeinsam. Die Reliefschnitzerei ist entweder solche mit ausgehobenem Grund, der aller-

dings bei dieser Gelegenheit verhältnismäßig tief ausgestochen wird, oder sie erheben sich, soweit die Schnitzerei wirklich durchmodelliert ist, wenigstens nie über die umrahmende Kastenfläche. Die geschnitzten Darstellungen bewegen sich außerdem auf einem eng begrenzten Gebiete; Ornamentwerk und Tierfiguren auf ornamentiertem Grund. Nur eines der in Frage kommenden Kästchen beschränkt sich auf geometrisches Ornament (Fig. 107 und 110 unten links), Rosetten in einer fast an Kerbschnitzerei gemahnenden Ausfüh-

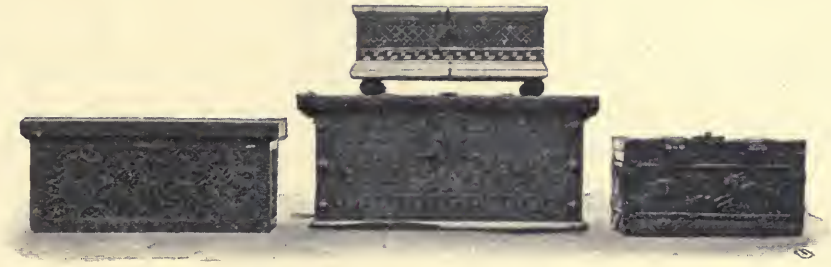


Fig. 109. Mittelalterliche Holzkästchen.

rung. Die andern, von denen die Abbildungen 107, 109, 110 die besten Beispiele vor Augen führen, haben meist Tierdarstellungen auf ornamental gemustertem Grund. Auf dem größten und wohl ältesten Stück ist nur die Vorderseite mit zwei Compartimenten geschmückt, in denen in von Rankenwerk gebildeten Rundmedaillons sich zwei einander zugekehrte Adler befinden. Ein anderes, ebenfalls ziemlich großes Exemplar mit sich durch ihre Deutlichkeit auszeichnenden Darstellungen hat auf dem Deckel einen Löwen; auf den senkrechten Flächen vorn zwei greifenartige Ungeheuer, hinten einen Steinbock und Hündin, seitlich Hirsch und Hund. Jagd- und Fabeltiere

Fig. 110. Mittelalterliche geschnitzte Holzkästchen.

kommen gern nebeneinander vor, einmal begegnen wir auch einem Affen. Ein Kästchen ist in gleicher Technik mit Buchstaben geschmückt. Ziemlich sicher als niederdeutsch darf ein Eichenholzkästchen angesprochen werden, das mit eisernen Bändern umfangen, ziemlich primitive Wappen, vier gekrönte Buchstaben, a und g, und zwei unverständliche Worte enthält.

Eine beliebte Dekorationsweise für Holzkästchen war zu allen Zeiten und in allen Ländern die Kerbschnitzerei. Die Notwendigkeit bei dieser Technik sich im Wesentlichen auf einfache geometrische Ornamentbildung

zur Füllung der Flächen zu beschränken, gibt allen diesen Produkten eine gewisse Gleichförmigkeit, wenn auch natürlich bei näherer Betrachtung die lokalen und zeitlichen Verhältnisse in ihrem Ausdruck erkannt werden können. Man kann wohl behaupten, daß die Kerbschnitzerei ihrer verhältnismäßig leichten technischen Ausführbarkeit halber im Allgemeinen wie speziell bei den Kästchen nicht so sehr das Produkt handwerklicher Übung, als das des Volkes bildet und so dürften, ganz abgesehen von ihrer verschiedenen Provenienz die kerbgeschnitzten Kästen der bäuerlichen mehr als der städtischen Kunstübung zuzuteilen sein.

Die große Reihe kerbgeschnitzter Kästchen mag mit sechs solchen, darunter auch eine größere, truhenförmige Kiste, aus Swanetien eingeleitet sein. Die Form dieser, wie aller andern Kästchen dieser Art ist die des regelmäßigen Parallelopipedons, die Schreinerarbeit sehr primitiv aber praktisch. Aus den Schmalseiten sind die niedrigen Stollen, an einzelnen Stücken zu einer Art Fuß geschnitzt, entwickelt. Der Kerbschnitt geht gewöhnlich bei diesen Stücken ziemlich tief, charakteristisch ist die auf dem stehengebliebenen Grat noch stets eingeschnittene feine Linie. Die Formen sind ganz einfache, Sterne, Kreise mit gewellten Linien, Rauten und dergl. Beachtenswert ist

Fig. 111. Holzkästchen der Renaissance.

die sich an mehreren Stücken findende Tendenz, das Ornament in schrägen Streifen über die Fläche laufen zu lassen.

Den Kerbschnitzarbeiten verwandt, aber zwischen dieser Technik und derjenigen mit ausgehobenem Grund eine Mittelstufe bildend, stellen sich zwei Holzkästchen aus Island dar. Das größere derselben zeigt die Flachschnitzerei nur auf den vier vertikalen Seiten und zwar je eine von einer Ornamentumrahmung umgebene Füllung. Füllung wie Umrahmung zeigen stilisiertes Rankenwerk, das in seiner primitiven Art stark an die romanischen Formen erinnert. Das kleinere Kästchen ist auf den vier vertikalen Seiten und dem Deckel mit Streifen bedeckt, die abwechselnd ein einfaches Rankenornament und Runen zeigen.

Von Kästchen aus Kerbschnitzereiverzierung aus deutschen Gauen besitzt das Museum sechs Exemplare, außer einigen hierhergehörigen der Sammlung bäuerlicher Altertümer angehörigen Stücken. In Fig. 111 links ist ein Exemplar unserer Sammlung wiedergegeben. Auf die Elemente des Kerbschnittornaments hier einzugehen, kann billig unterbleiben. Nur soviel sei schließlich noch bemerkt, daß die Unveränderlichkeit der wenigen möglichen,

allerdings unzählige Kombinationen zulassenden Formen eine nähere Bestimmung der Entstehungszeit einigermaßen schwierig macht. Vermutlich geht keines der Exemplare unserer Sammlung, die im Aufbau ganz einfach sind, über das 17. Jahrhundert zurück, während vielleicht das eine oder andere erst im 19. Jahrhundert geschnitten worden ist.

Fig. 112. Kästchen mit Wismutmalerei; 16.—17 Jahrh.

Bemerkenswerter Weise sind die Holzkästchen der Renaissance viel schwächer im Museum vertreten, als die mittelalterlichen, wenigstens insofern sie durch ihre Gestaltung oder Verzierung von Bedeutung sind. Und doch hat die Renaissance nicht nur den Komfort der Lebenshaltung ganz wesentlich gesteigert, sondern auch in der formalen Behandlung der Gebrauchsgegenstände auf eine verzierende, künstlerische Behandlung noch mehr als das Mittelalter Wert gelegt. Abgesehen von der vielleicht mehr zufälligen Lückenhaftigkeit gerade unseres Bestandes, sind aber auch allgemeine Gründe für den Rückgang der kunstgewerblichen Bedeutung des Holzkästchens als Schmuckbehälter u. dergl. leicht zu erweisen. Einmal die Tatsache, daß das metallene Kästchen, aus Edel- und Unedelmetall, wohl aus Gründen höherer Sicherheit, übrigens auch aus dekorativ-technischen Gründen (z. B. der schnell an Verbreitung gewinnenden Eisenätzung) mehr in den Vordergrund trat, dann daß die Truhe, welche wieder das Kästchen einschloß, mehr und mehr dem Schranke weichen mußte. Die Schrankformen entwickelten sich aber alsbald, auch außerhalb der vielfächerigen sogenannten Kabinetschränke nach der Rich-

tung, daß er möglichst mehrere getrennt abzuschließende Fächer oder Gelasse erhielt, die wenigstens teilweise das Kästchen überflüssig machten.

Im Übrigen ist die Spätrenaissance, die Zeit des Barocks die Zeit der Surrogate. An Stelle der Holzschnitzerei treten an den Holzkästchen, die entweder einfache Kastenform oder die der Truhe mit Untergestell haben, neben der Bemalung die oft sehr reizvolle Dekoration in Teigmasse oder Papiermaché, wovon das Museum eine Anzahl trefflicher Beispiele besitzt. Lederbezug mit Pressung, Stoff, mit Filigranbesatz oder Stickerei, gepreßtes Papier, Strohmosaik kommt zunächst als Bekleidung des Holzkerns zur Einführung, bis auch dieser verschwindet um dem Pappdeckel Platz zu machen.

Fig. 113. Deckel eines Kästchens mit Wismutmalerei; 15. Jahrh.

Von den späteren Holzkästchen verdienen nur drei Einzelerwähnung, eines mit geschmackvollen Perlmuttereinlagen, ein truhenförmiges ganz vergoldetes, das mit eingedrücktem leichtem Rankenornament verziert ist und ein solches in Nußbaumholz, in Kofferform mit hübschem in Bein eingelegtem Rankenwerk. Die beiden letzteren sind auf Fig. 111 wiedergegeben. Die kleine Truhe gehört wohl ebenso wie die beiden Kästchen dem 17. Jahrh. an.

Schließlich mag noch bemerkt werden, daß eine Anzahl Kästchen zwar von außen Deckelkästchen gleicht, aber in Wirklichkeit schrankartig mit Türen und meist einer größeren Zahl von inneren Schiebfächern ausgestattet ist.

Eine größere Reihe der Holzkästchen des Museums ist mit der sogenannten Wismutmalerei verziert. Als Kästchen sind sämtliche derartigen

Stücke von der einfachsten Form, die keiner besonderen Besprechung bedarf. Über einige hervorragende und zugleich mit ältesten Stücke hat A. v. Eye in einem kleinen Aufsatz des Anz. f. Kunde d. d. Vorz. 1876, Sp. 1 ff. berichtet. Das dort berichtete Vorkommen der Wismutmalerei schon im 14. Jahrh. steht mit der gewöhnlichen Annahme, daß das Wismut erst im 15. Jahrhundert auftauche, in Widerspruch. Jedenfalls aber besitzt, wenn die letztere Annahme richtig ist, das Museum in einem Kästchen, dessen Deckelzier hier nochmals in Fig. 113 wiedergegeben wird, ein sehr frühes Beispiel dieser Technik. Auf dünnem Kreidegrund, dem üblichen Malgrund, wurde eine dünne Schicht Wismutpulver aufgetragen und diese mit dem Polierstein geglättet, so daß eine metallisch glänzende Oberfläche entstand. Auf diese wurden dann die gewöhnlich in lebhaften Farben gehaltenen Malereien aufgetragen und das Ganze mit einem Firniß überzogen. Die stattliche Reihe von Wismutkästchen des Museums reicht vom Ende des 15. bis zum 18. Jahrhundert (die Jahreszahl 1423 auf dem frühesten abgebildeten Stück ist, wie aus dem Kostüm sich ergibt, offensichtliche Fälschung). Vom Anfang bis zu Ende vermag die Malerei auf eigentlichen Kunstwert keinen Anspruch zu machen; ihre Verfertiger betrieben offensichtlich die Herstellung mit großer, aber mechanischer Handsicherheit ganz handwerksmäßig.

Wichtiger sind sie kulturgeschichtlich, weil sie in der guten Zeit bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts manchen Beitrag zur Kunde des bürgerlichen Lebens bringen. Gleich der Kunst der Karten- und Briefmaler, hat der Illustrationsdruck langsam dem Verfahren den Garaus gemacht. An die Stelle der oft hübschen, naiven figürlichen Darstellungen, Liebes- und Brautpaare sind besonders beliebt, treten Kopien von Holzschnitten, endlich flau gemaltes Ornament. In Fig. 112 sollen drei Kästchen einen ungefähren Eindruck der Erscheinung geben, das mittlere gehört dem frühen, das andere dem späten 16., das oberste dem späten 17. oder gar schon 18. Jahrhundert an. Außerdem sei auf zwei weitere Holzschnittnachbildungen in dem erwähnten Aufsatz von Eye's verwiesen. Die durch die Länge der Zeit unvermeidliche Oxydation hat leider den eigentümlichen Metallüster des Wismutgrundes und damit die Besonderheit dieser Art von Kästchen verschwinden oder wenigstens sehr stumpf werden lassen.

Der Schritt von dieser schon verhältnismäßig billigen und einfachen Technik zu einer noch billigeren lag nahe. Und er wurde auch gemacht, einmal nach der Seite, daß man den charakteristischen Wismutgrund wegließ und die Kästchen in meist recht primitiver Weise in Ölfarbe oder sogar in Leimfarbe bemalte, was sich auf den bäuerlichen Kästchen und insbesondere den Spanschachteln bis in das späte 19. Jahrhundert erhalten hat. Die ursprünglich städtische Kunst wurde auch hier vom flachen Lande aufgenommen und von der bäuerlichen Bevölkerung, wenn auch in einfacheren Formen bewahrt und weitergeführt. Die Abteilung bäuerlicher Altertümer enthält eine schöne Anzahl von Beispielen dieser letzten Ausläufer des vornehmen mittelalterlichen Kästchens. Die andere Vereinfachung war, daß man statt sie zu bemalen, die Kästchen mit kolorierten Kupferstichen oder Holzschnitten be-

klebte, die dann eine mehr oder minder geschmackvolle, gemalte Umrahmung erhielten. Auch davon finden sich eine Reihe von Proben in der Sammlung der Hausgeräte.

Die bäuerlichen Holzkästchen bieten keine von den bürgerlichen verschiedenen, nennenswerten Typen dar. Hier wie dort tritt mit der Zeit die nämliche Verflachung ein, die Span- oder Pappschachtel mit mehr oder minder geschmackloser Dekoration, tritt an die Stelle des Holzkästchens. Dieses selbst bleibt im bäuerlichen Hausrat nur in einer Nutzform länger konstant erhalten, dem Nähkästchen mit pultförmig abgeschrägtem Deckel, das im übrigen alle schon erwähnten Verzierungsweisen aufnimmt.

DIE ORIGINALZEICHNUNG ZUM HOLZSCHNITT HANS SEBALD BEHAM B. 149.

VON DR. FRITZ TRAUGOTT SCHULZ.

Gustav Pauli führt in seinem kritischen Verzeichnis der Werke Hans Sebald Beham's unter den Exemplaren der 1552 erschienenen Ausgabe von dessen Kunst- und Lehrbüchlein auch ein solches als im Germanischen Museum zu Nürnberg befindlich auf. Zwar trägt unser Exemplar die Jahreszahl 1552, jedoch nicht am Schluß des Textes im Druck, sondern nur auf dem Einbanddeckel als handschriftliche Notiz. Zudem ist dasselbe nicht einmal vollständig, es fehlen 13 Seiten, und die beiden letzten Blätter, nummeriert 14 und 15, gehören garnicht zum Kunst- und Lehrbüchlein, sondern stammen aus der »Proporcion der Ross« vom Jahre 1528. Die erste Ausgabe des Kunst- und Lehrbüchleins erschien 1546 und zwar zu Frankfurt bei Christian Egenolff (Pauli S. 490—491). Die zweite ist die vom Jahre 1552. Eine dritte kam 1557 heraus unter dem Titel: »Das Kunst und Lere | Büchlin, Sebalden Behems. | Malen vnd Reissen zulernen, Nach | rechter Proportion | Mass vnd aussteylung des | Circkels. Angehenden Malern vnd | Kunstbaren Werckleuten dienlich. | Zu Franckfurt, Bei Christian Egenolffs Erben« (Pauli S. 499). Da dieser Titel mit demjenigen unseres Exemplares genau übereinstimmt, so muß es, abgesehen von den nicht zugehörigen beiden Blättern am Schluß, ein und dieselbe Ausgabe sein. Es wäre demnach außer dem Wolfenbütteler Exemplar noch das unsrige ergänzend anzuführen, es aber bei den Ausgaben vom Jahre 1552 zu streichen. Weitere Ausgaben erschienen 1565, 1566, 1582, 1594 und 1605, letztere bei Vincentius Steinmeyer in Frankfurt. Dann ist noch zu erwähnen, daß sich in der im Germanischen Museum aufbewahrten Kupferstichsammlung der Stadt Nürnberg 15 Blatt-Ausschnitte einer Ausgabe des Kunst- und Lehrbüchleins befinden, deren Titel, soweit er vorhanden ist, mit keinem der von Pauli aufgeführten übereinstimmt. Es muß demnach noch eine weitere Ausgabe erschienen sein, welche wohl zwischen den Ausgaben von 1566 und 1582 als neunte angesetzt werden darf. Die Abdrücke der Holzstöcke sind kräftig und schön.

Das Kunst- und Lehrbüchlein fällt in eine Zeit, in welcher Beham's Kunst im Niedergang begriffen war. Er hatte den Höhepunkt seines Schaffens als Künstler bereits um das Jahr 1535 überschritten, sich von nun an selten

Abb 1.

Abb. 2..

Hans Sebald Beham B. 149. Holzschnitt und Originalzeichnung.

mehr zu Leistungen direkt eigenen Schlages aufschwingend. Nicht mit Unrecht vermutet darum Pauli, daß die vortrefflicheren Holzschnitte des genannten Büchleins ältere Arbeiten seien, welche bei dieser Gelegenheit datiert und eingeschoben worden wären (S. 15). Ganz besonders scheint mir dies der Fall gewesen zu sein mit dem prächtigen, bärtigen Kopf des zur Seite blickenden alten Mannes (Abb. 1), welcher sich aus der Reihe der übrigen Darstellungen stark heraushebt. Es mag hier, ohne es natürlich als bündigen Beweis hierfür betrachtet wissen zu wollen, auf die Ähnlichkeit hingewiesen werden, welche zwischen unserem Kopf und dem des Adam auf dem ersten Blatt aus der in der ersten Ausgabe 1530 edierten Folge der Patriarchen mit Frauen und Kindern [1]) (B. 74, Pauli 691), weiter dem des Henoch auf dem siebenten Blatt dieser Folge (B. 78, Pauli 697) und vielleicht auch dem des Noah auf dem letzten Blatt derselben (B. 83, Pauli 700) besteht. Auch sei auf die Verwandtschaft unseres Kopfes mit dem des 1520 datierten Hieronymus B. 61 (Radierung) wenigstens aufmerksam gemacht. Zwingend sind diese Argumente natürlich nicht. Doch werden sie gewiß mit dazu beitragen können, die Vermutung Pauli's berechtigt erscheinen zu lassen.

Betrachten wir uns nun diesen Kopf etwas näher, so gewinnt man den Eindruck ein Porträt vor sich zu haben. Die Nase ist scharf geschnitten, die Augenbrauen erscheinen energisch markiert. Das Haar hängt wirr um den Kopf, die Backenknochen treten ungewöhnlich hervor, der struppige Schnurrbart fällt teilweise bis über den Mund herab, Kinn und Backen umrahmt ein krauser, in zwei Teile gesträhnter Backenbart. Ernst, fast unwirrsch richtet sich der Blick zur Seite. Der Oberkörper ist in wenig natürlicher Weise gedrungen, seine Kontur etwas unwahrscheinlich, die linke Schulter zu stark gehoben. Siehe Abb. 1. Alles in Allem aber ist es ein Kopf, der durch die kräftige Art seiner individuellen Charakterisierung weit über das gewöhnliche Mittelmaß künstlerischen Könnens hinausgeht. Dennoch aber gewinnen wir bei der Betrachtung der Einzelheiten den Eindruck, als sei es dem Holzschneider nicht vollkommen gelungen, den Eigenheiten der originalen Vorlage Beham's, der bekanntlich ein trefflicher Zeichner war, ganz gerecht zu werden. Deuten bereits hierauf die schon berührten Verzeichnungen des Oberkörpers hin, so kommen noch die offenbar mißverstandene Wiedergabe des Schnurrbartes, der unmöglich so weit über den Mund herabhängen kann, die unnatürlich erscheinende Darstellung des oberen Backenbartes an der linken Wange und überhaupt die etwas übertriebene Breite des Dreiviertelprofils hinzu. Es wäre nicht das erste Mal, daß Beham für seine Zeichnungen einen seinen Intentionen nicht mit vollem Geschick folgenden Xylographen gefunden hätte. Es braucht hier nur an die beiden Holzschnitte Simsons mit den Thoren von Gaza und Simsons im Schoße der Delila für die 1534 in Mainz

1) Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß die im Germanischen Museum aufbewahrte Kupferstichsammlung der Stadt Nürnberg ein kompletes Exemplar dieser Folge ohne jeglichen Text besitzt. Auch wäre weiter bei Pauli nachzutragen, daß sich außer dem neuen Abdruck des Zustandes III des Blattes mit Adam und Eva noch ein zweiter mit einem A rechts oben im Germanischen Museum befindet.

erschienene Bibelübersetzung Dietenbergers erinnert zu werden, wo Beham schon das gleiche Mißgeschick erlebt hatte (vgl. Pauli S. 5). Meine Vermutung wird aber zur Gewißheit, wenn wir eine mit unserem Holzschnitt auf das Engste verwandte Federzeichnung aus unserer Sammlung von Handzeichnungen heranziehen. Sie trägt im Katalog die Nummer 91, war bislang unter den unbekannten Meistern eingereiht, aber schon seiner Zeit von Herrn Direktor Bösch mit dem Zusatz »H. S. Beham?« versehen worden. Es ist, wenn man den Holzschnitt und die in Abb. 2 wiedergegebene Zeichnung mit einander des Näheren vergleicht, ganz offenbar, daß letztere dem ersteren als Vorlage gedient hat. Und wer sollte, wenn man den Holzschnitt Beham zuschreibt, bezw. zuschreiben muß, die Zeichnung anders angefertigt haben als eben der Künstler selbst? Wir haben es also mit einer eigenhändigen Zeichnung Behams zu thun, welche als solche meines Wissens zum ersten Mal zur Veröffentlichung gelangt und darum für die Charakteristik des Meisters einen neuen Beitrag liefert. Sie verrät in allem den begabten Schüler Albrecht Dürer's, welcher mit scharfem Auge beobachtet, rasch erfaßt und den Gegenstand in seiner ganzen Kraft samt allen seinen zierlichen Details mit sicherer Hand wiederzugeben weiß. Wie ungleich höher steht doch die Zeichnung über dem Holzschnitt! Von der Gedrücktheit dort finden wir hier keine Spur. Alles ist freier und natürlicher. Die linke Schulter ist nicht in übermäßiger Art hochgezogen. Die Licht- und Schattenpartien sind klarer durchgeführt. Das Gewand erscheint namentlich an den Oberarmen der Wirklichkeit mehr entsprechend gelegt. Stolz wächst der die selbstbewußte Kraft deutlich ausdrückende Kopf gänzlich ungezwungen zwischen den Schultern heraus. Trotzig ernst ist der Blick zur Seite gerichtet, während er auf dem Holzschnitt etwas Demütig-Lauerndes an sich hat. Dazu kommt die geradezu meisterhafte Durchbildung der hervorstechenden Einzelheiten des Gesichts, die virtuose Behandlung von Backenbart und Haupthaar. Und konnten wir schon den Holzschnitt als eine doch im Ganzen tüchtige Leistung hinstellen, so wird nunmehr die Achtung vor dem Meister, dessen Original nur von dem Xylographen nicht in seinen ganzen Feinheiten in den Holzschnitt umgesetzt werden konnte, noch um ein Beträchtliches steigen.

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Heimatkunst. Von Dr. Ing. Ernst Vetterlein, Privatdozent an der Technischen Hochschule zu Darmstadt. Leipzig, Bernhard Richters Buchhandlung. 1905. 31 SS. 1 ℳ. 20 ₰.

Die neueste Zeit hat uns ein neuestes Wort gebracht, nach dem wir uns lange gesehnt haben. »Heimatkunst.« Wie klingt das Wort so »traut«. Ein Klang aus den sonnigen Tagen unserer Kindheit, der halbvergessen in unserem inneren Ohr forttönte ist in ihm zum vollen reinen Akkord angeschwollen und wird Wiederhall finden in aller Herzen, die den Zusammenhang mit dem Urquell ihrer Kraft, mit dem Volk nicht verloren haben. Auf das Wort »Heimatkunst« trifft Mephistopheles höhnender Ausspruch nicht zu: »Da eben, wo Begriffe fehlen, da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein.« Nein, dunkel geahnt haben wir den Begriff schon lange, jetzt aber steht er vor unserem geistigen Auge in voller Bestimmtheit, wie aus Granit gemeißelt: »Heimatkunst. Sie verdient diesen Ehrennamen nur dann, wenn die von uns errichteten Bauten wie mit dem heimatlichen Boden verwachsen erscheinen, wenn sie förmlich mit der Natur eins sind. Dann bilden sie einen Teil unserer Heimat im Ganzen. Und wie die Natur den Charakter des Menschen gemodelt hat, so daß die Bergbewohner anders geartet sind als die in der Ebene wohnenden Volksstämme, so müssen nun die der Natur angepaßten, von Menschenhand errichteten Bauwerke einen Ausdruck des menschlichen Charakters bilden. So entsteht unter mannigfachen Wechselwirkungen eine große Einheit: Natur, Mensch und Kunst, von denen jeder Teil von den gleichen klimatischen und sonstigen Bedingungen abhängig ist.« Da nun mit dem Wort Heimatkunst ein klarer und bedeutender Begriff in unlösbaren Zusammenhang gebracht ist, fürchte ich nicht, mißverstanden zu werden, wenn ich weiter zitiere: »An Worte läßt sich trefflich glauben.«

An wie viele Worte haben wir schon geglaubt: Die klassische Kunst, die romantische Kunst, die italienische Renaissance, die deutsche Renaissance, alle späteren Stils, die Moderne. Alles war Irrtum. Warum war es Irrtum? »Unsere heutige Kunst ist nicht der charakteristische Ausdruk unseres Wesens und unserer Heimat.« Das Heil liegt in der Heimatkunst.

Nein Herr Vetterlein. Es war nicht alles Irrtum. Schinkel, Klenze, Semper, Friedrich Schmidt, Hase, um nur Verstorbene zu nennen, haben nicht geirrt; was sie geschaffen haben war ebenso rein der Ausdruck ihres Wesens, als die Werke der Darmstädter Künstlerkolonie der Ausdruck des Wesens von Olbrich, Patriz Huber, Peter Behrens u. A. sind, aber das Wesen dieser Männer war eben ein anderes als das der Modernen. Freilich war ihre Kunst nicht Volkskunst, sondern die vornehme Kunst hochgebildeter Männer. Wenn etwas ihrer Wirkung auf die Allgemeinheit im Wege stand, so war es nicht ihre Schwäche, sondern ihre monumentale Höhe. Auch sie haben aus voller Begeisterung ihrer Seele geschaffen. Es muß endlich Einspruch erhoben werden gegen das banale Schlagwort, die ganze Baukunst des 19. Jahrhunderts, soweit sie in historischen Formen gearbeitet hat, war Verirrung. Gewiß, die geistigen Großtaten des 19. Jahrhunderts liegen nicht auf dem Gebiete der Baukunst, aber die Geringschätzung, mit der sie heute behandelt wird, beruht doch auf völliger Verkennung ihres Wertes. Der immer wiederholte Vorwurf ist der, daß sie mit historischen Detailformen gearbeitet hat. Als ob das Wesen der Baukunst im Detail beschlossen wäre, als ob die Architekten nichts besseres zu tun hätten, als »ihr Wesen« immer nur in neuen Details »zum Ausdruck zu bringen«. Was haben denn Iktinos, Gerhard von Rile

und Antonio da San Gallo an Details erfunden? Es gibt Perioden, in welchen die Erfindung neuer Details lebhaft quillt, und andere, welche ihrer entbehren können. Über die rein architektonische Bedeutung der einen und der anderen ist damit nichts entschieden.

Das 19. und vorerst auch das 20. Jahrhundert unterscheiden sich freilich darin von andern Epochen, daß die verschiedensten historischen Stile nebeneinander in Verwendung sind und daß sich bis vor Kurzem die Anhänger des einen oder anderen lebhaft befehdeten. Sehen wir aber vom Detail ab, so nehmen wir wahr, daß für jede Periode des 19. Jahrhunderts die Gesamtempfindung, wie die Grundzüge der Komposition unabhängig von den Einzelformen die gleichen waren und daß neue Kompositionsaufgaben stets auch neue und eigenartige Lösungen gefunden haben. Nicht als ob das Detail die Komposition gar nicht beeinflußt hätte, aber die maßgebende Bedeutung, die ihm im Allgemeinen beigemessen wird, kommt ihm nicht zu. Die konsequente Entwickelung der Baukunst im 19. Jahrhundert ist dadurch, daß gelegentlich stark archaisiert wurde nicht gestört worden; auch in ihr manifestiert sich in voller Klarheit das psychologische Gesetz der Entwickelung in Gegensätzen, das alle Geschichte beherrscht. Den Ausgang bildet die strenge und nüchterne Kunst des Empire. Die Grundrisse wurden auf im Voraus festgelegte Axensysteme komponiert, wobei der Monumentalität oft weitgehende Konzessionen gemacht wurden. Symmetrie nach einer, wenn möglich nach zwei sich kreuzenden Axen war eine selbstverständliche Forderung. Im Aufbau wurden die Proportionen mit peinlicher Sorgfalt abgewogen und eine ruhige Umrißlinie wurde als unumgänglich für die monumentale Wirkung erachtet. Diese Grundsätze haben auch Romantiker wie Gärtner befolgt, der freilich ein langweiliger Romantiker war. Im Detail herrscht in dieser ersten Epoche Sparsamkeit, Zurückhaltung und eine strenge, ja trockene Formgebung. Dann führt die Entwickelung allmählig zu freierer Komposition und reicherer Ausstattung, aber die Grundsätze der monumentalen Komposition bleiben bis ins dritte Viertel des Jahrhunderts die gleichen. An kleineren Aufgaben, namentlich am Familienhaus fand unter Führung der Gotiker die freie malerische Gruppierung mehr und mehr Aufnahme. Schließlich ist sie auch in den Monumentalbau eingedrungen und beherrscht ihn jetzt vollständig. Dabei gewöhnte man sich an einen immer größeren Reichtum der äußeren und inneren Ausstattung.

Es wäre nicht schwer, aus allen Epochen des 19. Jahrhunderts eine stattliche Zahl von Bauwerken zu nennen, welchen bleibende Bedeutung zukommt. Trotz der engen Anlehnung an die Formen der historischen Stile tragen sie alle einen bestimmt ausgesprochenen Zeitcharakter. Das Verhältnis der Baukunst des 19. Jahrhunderts zu den historischen Stilen ist trotz der tiefgreifenden Verschiedenheit der wissenschaftlichen Erkenntnis in künstlerischer Hinsicht nicht viel anders, als das der Renaissance zur Antike. Kein selbständiger Architekt hat sich je durch die historischen Einzelformen in seinem architektonischen Schaffen beengt gefühlt.

Dieses Verkennen der wahren Situation, diese Überschätzung der Bedeutung des Details hat früh zu einer Unterschätzung des architektonischen Wertes der Baukunst des 19. Jahrhunderts geführt. Man sah nur das, worin sie unselbständig und hatte kein Auge für das, was ihr eigen war.

Das Sehnen nach einem neuen, unserer Zeit eigenen Stil, besser gesagt das Sehnen nach neuen eigenartigen Details, erst von wenigen Träumern im Stillen gehegt, dann öffentlich ausgesprochen, endlich von den Kunstschreibern als Schlachtruf aufgegriffen, fand seine Erfüllung in dem Moment, als gegen die übermäßige Vielseherei ein Rückschlag eintreten mußte. Die Entwicklung war durch Dezennien vom streng architektonischen zum Malerischen, vom Einfachen zum Reichen und Überladenen gegangen. Als die Polhöhe erreicht war trat eine rückläufige Bewegung ein und zwar soweit die führenden Kräfte in Betracht kommen mit einem Sprung ins Extrem der äußersten Einfachheit. Die Bewegung ging von England aus und fand in Deutschland energische Förderung. Daß dieser Rückschlag eintreten mußte, war wohl keinem zweifelhaft, der historische Prozesse zu beobachten gelernt hat. War das historische Detail der Stein des Anstoßes gewesen, so wurde nun zunächst das Detail neu gestaltet; die malerische Komposition

blieb, wurde aber geläutert und von der Zersplitterung auf ruhigere Massenwirkung zurückgeführt. Das ist »die Moderne«. Der Jubel ist groß. Der Chor der Kunstschreiber singt einen Päan: Heil uns! Wir haben eine neue Kunst, die »unserem Wesen entspricht«, in der wir »unsere Empfindungen« ausdrücken können. Ich wundere mich schon lange, daß die Herrn noch keine neue Sprache erfunden haben, um »ihre Empfindungen« ausdrücken zu können. Mit einzelnen Worten wie Milieu, impressioniert, intim, traut, weltbewegend, Heim, Heimatkunst, Erdgeruch u. s. w. ist es nicht getan. Die alte Sprache ist doch längst abgenutzt, es käme jetzt darauf an, sie frei von der erdrückenden Last, historischer Traditionen neu zu gestalten.

Die Moderne leidet unter dem Fluch, das spät geborene Kind einer alternden Kultur zu sein, es fehlt ihr das urwüchsig Naive, überall sieht man ihr das Reflektierte und Gewollte an. Aber nur Mißgunst und absichtliches Verkennen kann in Abrede stellen, daß ihre Führer mit großer Energie und künstlerischer Kraft eine eigenartige, neue und einheitliche Stilweise in Tektonik und Ornament geschaffen haben. Sie a priori abzulehnen wäre töricht, kein Stil ist an sich schön oder häßlich, es kommt stets nur darauf an, wie er gehandhabt wird. In jedem Stil gibt es gute und schlechte Stilisten.

Es war notwendig, einmal ein Wort für die vielgeschmähte Baukunst des 19. Jahrhunderts einzulegen. Daß sie keinen der großen Höhepunkte einnimmt, wissen wir alle, und es liegt mir ferne, ihre Schwächen beschönigen zu wollen. Ungleich sind die großen Kulturaufgaben auf die Jahrhunderte verteilt; das 19. Jahrhundert hat auf wissenschaftlichem, insonderheit auf naturwissenschaftlichem und technischem Gebiet reichlich gut gemacht, was es auf künstlerischem vermissen ließ.

Selbst wer meinen Ausführungen bis jetzt zustimmend gefolgt sein sollte, wird nun einwenden, daß einer stattlichen Zahl bedeutender Bauten eine noch weit größere von unbedeutenden und schlechten gegenübersteht. Wenn ich nun auch die Bewertung einer Kunstepoche nach einem numerischen Durchschnitt ablehne, so ist mit diesem Einwurf doch eine schwache Seite der Baukunst des 19. Jahrhunderts berührt. Ein Mißstand der Anfangs wenig fühlbar nach und nach immer schreiender geworden ist, das fehlen des Sinnes für das Angemessene.

Deutschland war aus den Befreiungskriegen als ein armes Land hervorgegangen. Das ist auch aus der deutschen Architektur klar zu ersehen. Die Strenge und Einfachheit der Monumentalbauten wird an kleineren öffentlichen und an Privatbauten zur Nüchternheit und Dürftigkeit. Vielleicht erscheinen uns diese Bauten kümmerlicher als sie sind. In diesen unpoetischen, geschmacklos eingerichteten Häusern hat man behaglich und glücklich gewohnt und von einer schwachen Kunst reinere ästhetische Anregungen empfangen, als wir von einer weit ausdrucksmächtigeren. Man war selbst innerlich reicher und glücklicher. Die Ärmlichkeit der äußeren Verhältnisse lastete drückend auf der Baukunst, aber man gab sich wenigstens nicht den Anschein reich zu sein. In diese Zeit fallen die Anfänge des vielgeschossigen städtischen Miethauses, das noch heute und wohl noch für lange Zeit in quantitativer Hinsicht das Hauptobjekt der gesamten Bautätigkeit ist und sein wird. Auch die Stadterweiterungen mit geraden sich rechtwinkelig kreuzenden Straßen kamen schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in Aufnahme. Dieses Straßensystem ist jetzt in Verruf erklärt als unkünstlerisch und unpraktisch. Ich will nicht für dasselbe eintreten, bemerke aber, daß es seit dem grauen Altertum stets wiedergekommen ist, wenn größere Städteanlagen einheitlich geplant wurden, wir finden es in Babylon, in den Städten der Diadochen, in den römischen Kolonien, in den mittelalterlichen Bastiden, in den Städten die im 18. Jahrhundert entstanden sind, in den amerikanischen Großstädten und es wird immer wiederkehren, wo praktisch nüchterne Erwägungen bei der Aufstellung von Stadtplänen den Ausschlag geben. Es ist auch nur in seiner schematischen Anwendung auf große Städte ganz verwerfflich, während es bei kleineren Anlagen Lösungen gestattet, die auch künstlerisch befriedigen. Ebensowenig ist die gerade Straße an sich unkünstlerisch. Ich will hier nicht das größte Beispiel, die Axe, welche vom Ostportal des Louvre nach dem Triumphbogen auf der Place de l'étoile in Paris geht, heranziehen, die Straße, welche in Nancy das Gouvernement mit dem

Schloß verbindet ist von hoher monumentaler Schönheit und selbst die Maximilianstraße in München ist ein gutes Beispiel. Die Abmessungen der Breite der Straße und der Höhe der Gebäude, die Erweiterung im äußeren Teil mit den großen Bauten der Regierung und des Nationalmuseums, die freiere gärtnerische Behandlung des äußersten Teils am Fluß und der Abschluß durch ein großes Gebäude, das Maximilianeum, sind so glücklich gegriffen, daß die Wirkung selbst durch die mesquine Ausführung aller Gebäude nicht vernichtet, ja nicht einmal wesentlich beeinträchtigt wird. Das sind aber Ausnahmen, im allgemeinen sind die mit Kauf- und Miethäusern besetzten Straßen unserer Städte weidlich langweilig. Sicher kann durch Krümmung des Straßenzuges ein befriedigenderer Eindruck erzielt werden, denn die gerade Straße stellt architektonische Forderungen, welche der Mietbau nur selten erfüllen kann.

Der städtische Miethausbau hatte sich bis in die sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts von Extravaganzen fern gehalten, wer die Mittel hatte und nicht auf eine hohe Verzinsung des Anlagekapitals zu sehen brauchte, baute sein Haus stattlicher, wer beschränkt war einfacher, falscher Reichtum wurde wenigstens vermieden. Um so aufdringlicher machte er sich seit der Gründerepoche breit. Es wurden monumentale Wirkungen mit falschen Mitteln angestrebt, wo die wahre Kunst sich in der Zurückhaltung geäußert hätte. Die Aufgabe wurde von Bauherrn und Baukünstlern verkannt. Für diese Verkennung müssen die Baukünstler verantwortlich gemacht werden. Aber wer sind hier Bauherrn und Baukünstler? Die Bauherrn sind zumeist Spekulanten, welche durch brutalen Glanz blenden und bei einer Ausführung in Surrogaten hohe Erträgnisse aus ihren Häusern ziehen wollen. Zu der künstlerischen Tätigkeit aber drängen sich bei der Masse der Aufträge viele, deren künstlerische Ausbildung mangelhaft und falsch ist. Selbst die Hochschulen haben unter einem unverhältnismäßig hohen Prozentsatz unzureichend vorgebildeter Schüler zu leiden und können die Lücken der Elementarbildung nicht mehr ausfüllen. Vor allem aber entlassen viele Baugewerkschulen ihre Schüler in einem übelen Stadium halber Bildung. Die Baukunst ist die einzige Kunst, welche nicht oder doch nur ganz ausnahmsweise von Liebhabern betrieben wird. Es gibt Dilettanten in Poesie, in Musik und Malerei, selbst in der Plastik, in der Architektur fehlen sie; dafür sind aber mindestens vier Fünftel derer, welche sich Architekten nennen, Dilettanten. Man kann nicht von jedem Künstler verlangen, daß er »weltbewegende« Werke schaffe, das bleibt immer ein Vorrecht Weniger — heutzutage sind fast nur Musiker weltbewegend — aber man verlangt in anderen Künsten wenigstens, daß man die künstlerische Technik gelernt habe, bevor man die Kunst ausübt. Die Architektur erfordert äußerlich eine Summe von wissenschaftlich-technischen Kenntnissen und von zeichnerischem Können, welche nur in langer angestrengter Arbeit erworben werden können, sie erfordert innerlich eine kräftige intuitive Raumvorstellung, welche die Gestalt des künftigen Bauwerks im Inneren und Äußeren dem inneren Auge klar vorführt. Da fehlt es vor Allem. Die meisten haben nur ein unbestimmtes Raumbild und können das, was sie dämmernd schauen, nicht einmal zeichnerisch fixieren. Da liegen denn Vorlagewerke auf, erst Letaronilly und Lienard, dann Fritsch und Ortwein u. A. und aus diesen wurde zusammengetragen, was sich überhaupt auf die verfügbare Fläche der Fassade zusammentragen ließ.

Es ist jetzt eine Besserung eingetreten, der Zug zum Einfachen macht sich auch im Mietbau geltend, an eine völlige Gesundung kann ich unter unseren heutigen sozialen Verhältnissen nicht glauben. Da müßte zunächst das Bauspekulantentum eliminiert werden, was nicht möglich ist. Es müßten auch alle Architekten künstlerisch so vorgebildet werden, daß sie sich vom Ekektizismus frei halten könnten. Und das ist nicht zu erreichen. So werden denn die Nichtkönner, wie bisher aus historischen Vorlagen, jetzt aus dem Wiener Architekt und der Darmstädter Innendekoration ihre Fassaden und Innenräume zusammenspicken, und der Unterschied ist höchstens der, daß die modernen Details »ihren Wesen entsprechen«, was die alten nicht getan haben. Die Grundlage des Übels beseitigt weder die Moderne noch die Heimatkunst.

Was ist überhaupt Heimatkunst? Die Definition, welche ich oben wiedergegeben habe, ist trotz ihrer schönrednerischen Fassung nicht ausreichend. Vetterlein hat das selbst gefühlt und stellt nun eine Reihe von Forderungen auf.

Er verlangt zunächst die innere Harmonie des Kunstwerkes, er verlangt, daß die Einzelglieder ihrer Funktion gemäß in den Dienst der Kompositionsidee gestellt werden, er verlangt, daß die formalen Eigenschaften der Baumaterialien und ihre Farben sorgfältig berücksichtigt werden. Er verlangt das Studium der Alten Denkmäler, nicht um die Einzelformen herauszupflücken, sondern um die Prinzipien der Konstruktion kennen zu lernen. Zwischen dem Anschluß an die historischen Formen und der Moderne vermittelt er dadurch, daß es an beide die Forderung stellt mit Stil, d. h. so zu arbeiten, daß jede Einzelform ihre innere Berechtigung in sich trägt und eine Funktion im Dienste der Idee erfüllt. Man kann sich mit diesen Forderungen, die nicht allzu klar formuliert werden, einverstanden erklären, aber sie sind weder neu, noch gibt ihre Erfüllung dem Kunstwerk den spezifischen Charakter der Heimatkunst. Vetterlein behauptet zwar, daß jede echte Kunst Heimatkunst sei. Wird aber dieser Begriff so weit gefaßt, so wird er überhaupt überflüssig. Heimatkunst kann nur eine Kunst sein, welche außer durch ganz allgemeine Gesetze, wie die oben erwähnten, noch durch regionale Besonderheiten bedingt ist; Heimatkunst mag man den auvergnatischen Kirchenbau, den norddeutschen Backsteinbau, den süddeutschen Fachwerksbau, den Blockbau der Alpenländer nennen, Bauweisen die sich in gewissen Gegenden ausgebildet haben und nur in diesen vorkommen. Aber einem Baustil im Allgemeinen, selbst wenn er einen scharf ausgesprochenen Nationalcharakter trägt wie der dorische der Griechen und gotische der Franzosen kommt die Bezeichnung nicht zu, denn das Heimatliche wird hier durch das allgemein Künstlerische weit übertönt. Diese Werke haben eine Bedeutung für die gesamte Menschheit, welche über die notwendige Beschränkung einer Heimatkunst weit hinausgeht.

Die regionale Beschränkung ist von dem Begriff der Heimatkunst nicht zu trennen, sie muß also auch in der neuen Heimatkunst, die unserer Architektur das Heil bringen soll, in Geltung bleiben.

Ist nun in unserer Zeit zu erwarten, daß die Heimatkunst in der Architektur die Führung übernehmen könne? Nein und abermals nein. Wohl haben einige feinsinnige Künstler da und dort in Anlehnung an die regionale Bauweise sehr erfreuliche Werke geschaffen, aber diese Weise muß individuell bleiben und kann nicht Gemeingut einer Schule, geschweige denn der Menge der Bauunternehmer werden. Die treibenden Kräfte in der Entwickelung der Künste liegen heutzutage in den Großstädten und bleiben da, auch wenn sich die Künstler nach Darmstadt oder Weimar zurückziehen. Die Großstadtkultur aber ist alles andere, nur keine Heimatkultur. Hier könnte auch Heimatbaukunst nur eine vorübergehende Mode werden, deren Erzeugnisse so innerlich unwahr wären wie das Rautendelein und der Waldschratt in dem papierenen Wald von Hauptmanns versunkener Glocke. Nein die Großstadtkunst, auf die wir wohl oder übel angewiesen sind, läßt sich solche Beschränkungen nicht auferlegen und mit Recht. Solange die Großstädte so dominieren, wie in unserer Zeit wird ihre Kultur und Kunst stets einen internationalen Zug behalten und es kann sich nur darum handeln in diesem Kreise mit den gegebenen Faktoren mit künstlerischem Ernst und Wahrhaftigkeit das Mögliche zu erreichen. Daß eine alternde Kultur keine naive Kunst haben kann, ist klar, eine reflektierende Kunst aber braucht noch keine schwache Kunst zu sein, so wenig ich auf das abgelaufene Jahrhundert mit Geringschätzung zurückblicke, so wenig sehe in das kommende mit Pessimismus.

Der Prospekt der »Heimatkunst« teilt uns mit, daß des Verfassers Konkurrenzarbeiten zu wiederholten Malen mit Preisen ausgezeichnet wurden, die künstlerische Logik, nach der er verlangt, ist ihm also offenbar geläufiger, als die schriftstellerische. Möge er das beherzigen.

Das Büchlein ist mit acht Illustrationen und einer Titelzeichnung von des Verfassers Hand geschmückt. Sie sind herzhaft gezeichnet, wie es »deutschem Wesen entspricht«.

— Heimatkunst. Bezold.

Das Eigentum am Strassburger Münster und die Verwaltung des Frauenstiftes. Rechtswissenschaftliche Untersuchung. Von Dr. jur. F. W. Bredt. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1903. 62 SS. 8.

Die mit Zugrundelegung von zahlreichen großenteils bisher ungedruckten Dokumenten der Straßburger Archive geführte rechtliche und geschichtliche Untersuchung gelangt zu dem interessanten Ergebnis, daß Eigentümer des Münstergebäudes der Staat Elsaß-Lothringen ist, die Verwaltung der Stiftsgüter aber der Stadt Straßburg und zwar ohne Kontrollrecht des Domkapitels zusteht. Was diese kleine und doch inhaltsreiche Schrift weit über den engen Kreis lokaler Interessen hinausrückt, ist der bedeutsame Umstand, daß hier zuerst festgelegt ist, wer subsidiär zur Beihilfe herangezogen werden kann, falls, wie vorauszusehen, die Mittel des Liebfrauenwerks (Frauenstifts) zu der durchgreifenden Gesamtherstellung des Münsters, die immer wieder von Fachmännern gefordert wird, versagen sollten. HH.

U. E. Sebald, Nürnberg.

Soeben erschien:

Stammbücher
vom sechzehnten bis achtzehnten Jahrhundert.

Katalog 41 von Jacques Rosenthal, Buch- und Kunst-Antiquariat, Karlstraße 10 München

Mit 42 Facsimiles von Autographen, Wappen, Aquarellen, Porträts, Silhouetten u. dergl.
80 Seiten. Quer 8°. Elegant kartonnirt. **Preis Mark 3.**

Incunabula typographica.

Katalog von 1500 verkäuflichen Inkunabeln von 400 Druckern aus 90 Druckorten.

232 Seiten mit 80 Facsimiles und 3 farbigen Tafeln.
Elegant ausgestattet. Groß 8°. **Preis Mark 6.**

Dieser Katalog, der von den Sammlern wie den Fachleuten der Bücherkunde mit größtem Beifall aufgenommen worden ist, hat sich rasch als ein geschätztes Hilfsmittel der Inkunabelkunde erwiesen. Wir zitieren aus den vielen Besprechungen nur die folgenden: Die „Wiss. Beilage der Allg. Zeitung" nennt den Katalog in ihrer Rezension „ein willkommenes und äufserst brauchbares Hilfsmittel". Prälat Dr. Schneider in seiner Besprechung im Mainzer Journal sagt „die wissenschaftliche Pflege des Bücherwesens erfährt hier eine Förderung, die kaum hoch genug zu bewerten ist".

Die „Monatshefte für Musikgeschichte" bezeichnen den Katalog als „ein wahres Muster einer bibliographischen Arbeit" u. s. w., u. s. w.

Die Buchillustration in Mittelalter und Neuzeit.

Katalog von 1000 verkäuflichen Bilder-Handschriften und Drucken.

192 Seiten mit 97 Facsimiles.
Elegant ausgestattet. Groß 8°. **Preis Mark 7.50.**
Große Ausgabe des gleichen Katalogs auf Velinpapier mit 12 Lichtdrucktafeln aus den Ateliers von Bruckmann. Elegant in english art linen gebunden.
Preis Mark 15.

Die Wiss. Beilage der Allgem. Zeitung rezensiert den Katalog wie folgt:

„Die Buchillustration im Mittelalter und in der Neuzeit bis zum 16. Jahrhundert." Unter diesem Titel veröffentlicht die bekannte Firma Jacques Rosenthal, München, soeben ihren neuesten Katalog, der in genau 1000 Nummern Bilderhandschriften und illustrierte Bücher beschreibt. Die grofse Sorgfalt, mit der in diesem Katalog die Beschreibungen abgefafst sind, dio prächtigen Handschriften, die darin aufgeführt werden, sowie die überaus reiche Ausstattung mit Faksimiles, die genauen Register u. s. w., alles dies erhebt den Katalog weit über das Niveau eines gewöhnlichen Verkaufskatalogs und wird ihn in der Hand der Bibliophilen und Sammler zu einem geschätzten Hilfsmittel machen, gerade wio den Katalog 24 Incunabula typographica, den die gleiche Firma vor einem Jahre veröffentlichte.

Bibliotheca Magica et Pneumatica.

Sammlung von 8875 Büchern, Handschriften und Bildern zur Kulturgeschichte.

Alchemie, Astrologie, Magie, Chiromantie, Chiliasmus, Magnetismus, Somnambulismus, Hexen, Zauberei, Inquisition, überhaupt Aberglauben aller Art.
Fechtkunst, Reitkunst, Jagd, Falknerei, Luftschiffahrt, Tanz, Sprichwörter, Rätsel, Schach u.s.w.

680 Seiten Text und 48 Seiten Register.
In Leinwand gebunden. — **Preis Mark 6.**

Mitteilungen

ANZEIGER

DES

GERMANISCHEN NATIONALMUSEUMS.

JAHRGANG 1905.

HEFT II.

APRIL—JUNI.

NÜRNBERG 1905.

VERLAGSEIGENTUM DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

Inhalt.

Seite

I. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums . . . . XVI—XXXII

II. Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum.

Drei figürliche Holzschnitte von Peter Flötner. Von Dr. Fritz Traugott Schulz 49

Eine Nürnberger Hauskapelle von Dr. Fritz Traugott Schulz. Mit 2 Tafeln 57

Die Holzmöbel des Germanischen Museums. Von Dr. Hans Stegmann. Mit 2 Tafeln. IX. 63

Literarische Besprechungen 76

DREI FIGÜRLICHE HOLZSCHNITTE VON PETER FLÖTNER.

VON DR. FRITZ TRAUGOTT SCHULZ.

In dem Verzeichnis der Holzschnitte Peter Flötners, welches Reimers in seinem 1890 erschienenen Werke »Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten« gibt, finden sich auch einige (mit zwei Kreuzen bezeichnete), welche dem Verfasser nicht durch Autopsie, sondern lediglich nach den Angaben von Bartsch, Passavant und dem Katalog Reynard bekannt waren. Zu diesen gehören auch die Blätter Pyramus und Thisbe Reimers 84, Das Urteil des Paris Reimers 85 und Eine nackte Frau Reimers 87, von denen im Nachfolgenden gehandelt werden soll. Es scheint, als seien dieselben außerordentlich selten; denn auch dem rührigsten Flötner-Forscher Conrad Lange sind dieselben, wie aus seinem 1897 edierten grundlegenden Werke »Peter Flötner, ein Bahnbrecher der deutschen Renaissance« (S. 21) hervorgeht, seiner Zeit ebenso wenig wie Reimers zu Gesicht gekommen. Nachdem nun aber das Germanische Museum unlängst diese drei Holzschnitte, wenn auch nicht in gleichzeitigen Abdrücken, erworben hat, dürfte es nicht unangebracht sein, nähere Nachrichten über dieselben zu geben und sie vor allen Dingen durch Reproducierung zur Veröffentlichung zu bringen, unbeschadet dessen, daß dieselben möglicherweise auch in anderen Sammlungen vorhanden sind.

Beschreibung.

1. Pyramus und Thisbe. Reimers 84. Reimers gibt seine Beschreibung dieses Holzschnittes, jedoch in unrichtiger Weise, nach Passavant III, S. 254, 7. Nach Reimers ist Pyramus noch damit beschäftigt, sich das Schwert in die Brust zu stoßen, während Passavant dies bereits als vollzogene Tatsache hinstellt (s'est plongé son épée dans le sein). Allerdings ist auch bei Passavant nicht alles in Ordnung; denn er läßt Pyramus zur Rechten befindlich sein. Besser wäre es gewesen, wenn Reimers Joseph Heller gefolgt wäre, der in seinen Zusätzen zu Adam Bartsch's le Peinte Graveur, 1844, S. 45 folgende, fast zutreffende Beschreibung gibt: »Pyramus in altdeutscher Ritterkleidung sitzt links, und hat sich den Degen in die Brust gestoßen; rechts erscheint die klagende Thisbe«. Dies ist im Großen und Ganzen richtig, aber noch lange nicht zur Identifizierung ausreichend. Aus den Maßangaben bei Heller geht hervor, daß ihm das Blatt in unserer Form nicht

vorgelegen hat. Es mißt nämlich 3 Z. 9 L. in die Breite, was aber nur für den szenischen Vorgang zutrifft, der jedoch bei uns noch seitlich von ornamentierten Pilastern begleitet ist. In dieser Form hat der Holzschnitt eine Breite von 13,2 cm und eine Höhe von 14,2 cm. Bleiben wir zunächst bei den Pilastern, so sind dieselben mit vertieft gedachten Füllungen versehen, welch' letztere auf schwarzem Grunde ein in Weiß ausgespartes, leicht schraf-

Abb. 1. Peter Flötner. Reimers 84.

fiertes aufsteigendes Ornament zeigen. Dasselbe wächst aus einem mit einem Band umwundenen Grundstamm heraus und besteht aus einigen größeren Akanthusblättern und anderem kleineren Blattwerk. Etwa in der Mitte bemerken wir zwei dockenförmige Glieder. Ist auch das Ornament beiderseits gleich gedacht, so ist die Detailausführung dennoch keine vollkommen übereinstimmende, wie eine Vergleichung an Hand der Reproduktion (Abb. 1)

sehr bald dartun dürfte. Beschäftigen wir uns nunmehr mit der Darstellung selbst! In der linken unteren Ecke liegt, unter sich das Gewand der totgeglaubten Thisbe und darüber sein Federhut, an einem leicht ansteigenden Hügel Pyramus. Er trägt Landsknechts-Kleidung. Auf dem rechten Knie, das emporgezogen ist, ruht die linke Hand. Die rechte ist über den rechten Oberschenkel gelegt. Mitten in der Brust steckt ein Schwert. Der Kopf ist nach rechts geneigt, die Augen sind geschlossen. Von rechts her kommt in eiligem Lauf Thisbe herbei, um den Kopf einen Lorbeerkranz, die Hände klagend zusammengefaltet, das Gewand am Saum wie von einem Windstoß etwas aufgebauscht. Im Mittelgrunde links ist teilweise der steinerne Trog eines Brunnens sichtbar. Aus dem Ausguß einer aufstehenden Säule strömt Wasser in das Becken, um dessen hintere Ecke soeben der Löwe verschwindet. Im Hintergrunde links wie auch im Mittelgrunde rechts bemerken wir grob charakterisierte Bäume.

2. Das Urteil des Paris. Reimers 85. Reimers beschreibt diesen Holzschnitt ebenfalls im Anschluß an Passavant (III, S. 254, 8). Auch hier hat er sich nicht genau an dessen Darstellung gehalten, was entschieden besser gewesen wäre. Denn so muß man glauben, daß Paris ebenfalls wie die drei Göttinnen steht, während doch schon Passavant richtig angibt, daß er zur Rechten sitzt. Ob Passavant das Blatt vorgelegen hat, möchte fast fraglich erscheinen, da er sich ziemlich getreu an Heller anlehnt. Sicherlich aber haben Beide den Holzschnitt nicht in unserer Form gesehen; denn bei uns zeigt die eigentliche Darstellung ebenfalls eine von Passavant und Heller nicht mitgemessene Pilastereinfassung. (Abb. 2). Mit derselben ist das Blatt 12,9 cm breit und 14,3 cm hoch. In dem weiß auf schwarz gezeichneten Ornament der Pilasterfüllungen überwiegt das schon auf dem vorigen Holzschnitt auftretende Dockenmotiv. Dazwischen sind kleinere Blattzweige und größere Akanthusblätter angebracht. Von den vorn links befindlichen Göttinnen sind nur zwei voll sichtbar und zwar mit den bekleideten Körpern en face gesehen, während die dritte links dahinter nur eben mit dem Kopf hervorschaut. Paris, in die modische Tracht der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts gekleidet, sitzt im Vordergrunde rechts, mit dem Rücken gegen den rechten Pilaster gelehnt, auf dem in die Hand des auf das emporgezogene rechte Knie aufgestemmten Armes gestützten Haupte einen Hut mit großen Federn, mit der Linken den am Boden liegenden Apfel von oben fassend. Gleich hinter ihm schaut ein bärtiger alter Mann hervor, der nach links hin auf die drei Göttinnen einredet. Im Hintergrunde rechts und links sehr derb gezeichnete Bäume und in der Mitte ein Brunnen mit beiderseitigem Ausguß.

3. Eine nackte Frau. Reimers 87. Auch hier ist die von Reimers im Anschluß an Passavant (III, S. 255 f., 27) gegebene Beschreibung unzureichend. Die wesentlichen Momente sind außer Acht gelassen. Das Ganze hat eine Vereinfachung erfahren, die von dem Original keine genügende Vorstellung mehr verschafft. Auch Passavant kennt das Blatt nicht durch Autopsie, da er Heller als Quelle angibt. Was letzterer sagt, trifft im Allgemeinen zu. Nur schmückt das Haupt nicht eine Feder, sondern ein Feder-

hut. Auch hat er nicht erwähnt, daß von links her eine Frau mit einem flachen Gefäß in der Hand heranschreitet, wie auch noch hinzuzufügen wäre, daß am rechten Blattrand ein Baum aufsteigt, dessen einer Ast weit nach links die figürliche Gruppe überragt. Das Blattwerk ist wiederum sehr roh charakterisiert. Ich glaube, daß der szenische Vorgang kaum anders zu deuten ist, als wie es von Lange (a. a. O. S. 21) geschehen ist. (Abb. 3). Wir werden

Abb. 2. Peter Flötner. Reimers 85.

darin wohl eine, allerdings recht freie Allegorie der Wahrheit zu sehen haben, welche der schlichte, wenn auch beschränkte Mann in der unverhülltesten Weise offenbart. In welcher Beziehung aber hierzu die Frau mit der flachen Schale steht, vermag ich nicht zu sagen. Die Größenangaben bei Heller tun dar, daß ihm der Holzschnitt wiederum ohne die an unserem Exemplar vorhandene Pilastereinfassung vorgelegen hat. Mit derselben mißt es in die

Breite 13,1 cm, in die Höhe 14,1 cm. Die Ornamentation stimmt beiderseits nur im Allgemeinen überein. Im Einzelnen sind mancherlei Abweichungen vorhanden. So zeigt z. B. das mit senkrechten Rillen versehene runde Glied im oberen Teil des rechten Pilasters an der korrespondierenden Stelle des linken schräg gelagerte Rillen. Die Durchführung des Ornamentes ist eine kandelaberartige. Als Bekrönung dient eine Taube.

Abb. 3. Peter Flötner. Reimers 87.

Excurs (Vitruv).

Reimers führt unsere drei Holzschnitte unter der Rubrik »Aus dem Vitruv des Rivius. Nürnberg 1548« auf, obwohl hierzu doch schon an sich kein Grund vorlag, da Heller und Passavant, auf die er sich doch ausdrücklich beruft, eine derartige Zuweisung nicht vorgenommen haben. Und tatsächlich fehlen auch die Blätter in der Vitruv-Ausgabe, ja, ich wüßte kaum,

zu welchem Kapitel sie überhaupt als Illustrationen gedient haben sollten. Ganz entschieden ist übrigens Reimers in der Zuteilung der Bilder des Vitruv an Flötner nicht immer richtig verfahren, aber Lange dürfte vielleicht doch zu weit gegangen sein. Daß Flötner in umfassendem Maße als Illustrator tätig war, ist nicht zu bezweifeln. Doch dürften z. B. von den Darstellungen auf den Blättern 13—19 (S. 42) höchstens diejenigen auf Bl. 13a, Bl. 15, auf Bl. 18a und Bl. 19 (die beiden Satyrn) bestimmt von Flötner herrühren. Aber warum schreibt Reimers nicht auch das großartige Bl. 11a, mit der Überschrift »Circkels / Richtscheid / vnd aller gebreuchlichen Geometrischen Instrument / künstliche fürbildung« (siehe Lange S. 31, 1) dem Meister zu, das doch ganz sicher von Flötner ist, sicherer als manches andere des Vitruv, ja, das ich geradezu als ein Kapitalblatt hinstellen möchte, finden wir doch hier — um allein vom Gegenstand zu reden — alle die für den Bildschnitzer charakteristischen Gerätschaften wieder, welche Flötner an zweien der Pilaster des Hirschvogelsaales (siehe die Abb. 12 in meiner kleinen Arbeit »der Hirschvogelsaal zu Nürnberg«, Nürnberg 1905, Verlag von J. L. Schrag) auf beschränktem Raum in so reizvoller Art zusammengedrängt hat, hält doch ferner der kleine Knabe inmitten der Darstellung in der erhobenen Rechten das als für Flötner so bezeichnend gepriesene Flügelpaar! Ich meine, daß hier die Verwandtschaft mit den übrigen Arbeiten Flötners mehr als auffallend bezeichnet werden muß. Das bloße Vorkommen ähnlicher Ornamentmotive, worauf Reimers manchmal so großen Wert legt, kann schwerlich beweisend sein, wenn sonst der schneidige Strich, die kernige Sprache der so positiv bestimmten Form fehlt. Der Stil muß stets und ständig bei der Zuweisung entscheidend mit in die Wagschale geworfen werden; kleinere Äußerlichkeiten haben noch lange keine bindende Beweiskraft. Gegen derartige Argumentationen dürfte wohl prinzipiell Front zu machen sein. Große Wahrscheinlichkeit besteht auch dafür, daß die »Eygentliche Contrafactur des gewaltigen Schloss Meyland / mit etlicher desselbigen wehren verzeichnung« (Bl. 40b) auf Flötner zurückgeht, ebenso auch — und das in höherem Grade — die leicht hingezeichnete belagerte Festung auf Bl. 42. Weiter dürften von Flötner herrühren der achteckige Turm von Marbelstein zu Athen (Bl. 46b) mit dem flötenblasenden Triton (in besonderem Rahmen zur Rechten) und die mehr skizzenhaft behandelten Wetterfahnen auf Bl. 47a. Am Amusium auf Bl. 48a ist ja gewiß viel von den für Flötner bezeichnenden Motiven angebracht, doch möchte ich gerade bei diesem Blatt der Ansicht zuneigen, daß es sich nicht um eine eigenhändige Arbeit Flötners handelt; dazu ist denn doch die Ausführung zu lasch und zu flau. Eine Zeichnung Flötners hat ja wohl sicher vorgelegen, aber der Holzschnitt stammt, was auch bei vielen anderen Blättern angenommen werden muß, von einem berufsmäßigen Techniker her. In den beiden großen figürlichen Holzschnitten, der Wirkung der Erfindung des Feuers und der Erfindung des Wohnbaues durch die ersten Menschen, steckt ebenfalls manches an Flötner Erinnerndes. Möglicherweise haben auch hier, welcher Ansicht auch mein Kollege Dr. Hagelstange ist, Zeichnungen Flötners vorgelegen; als für Flötner sehr charakteristisch möchte ich sie denn doch

nicht zu benennen wagen, wie Lange es tut. Nicht unberechtigt möchte es ferner sein, die »Augenscheinliche bezeichnung des Griechischen Maurwercks / nach der meinung Vitruuij« auf Bl. 81a mit Flötner in Zusammenhang zu bringen. Schreibt man ihm die oben genannten landschaftlichen Darstellungen zu, so wird man dies auch bei der »Figur des gantzen gebews / vom Kunig Mausolo zu Halicarnasso auffgericht« (Bl. 84b) tun müssen. Weiter möchte ich noch folgende Blätter zu Flötner in engere Beziehung bringen: Die »Augenscheinliche anzeigung wie in die grundlegung menschlicher glidmassung nach rechter Symmetri / ein andere kleinere vierung in die grösser einzubringen sey / dem mitlern Centro des nabels proportionirlich vnd gerecht« auf Bl. 101b, das jonische Basament auf Bl. 124b, das jonische Kapitäl auf Bl. 126a, die »Gerechte Symmetrische abtheilung der Jonischen Columnen« auf Bl. 127b, die hübsch erfundenen Wasserspeier auf Bl. 129b, die Kapitäle, Säulen und den Pilaster auf Bl. 134a und b, den Laubkranz auf Bl. 135a, die Kapitäle auf Bl. 136b, 137a, 143b und 144b, die Donnerstrahle auf Bl. 146a, die Basamente auf Bl. 147b, das Portal auf Bl. 154b, das heidnische Opfer auf Bl. 158a, die Badstube auf Bl. 187b, den Hafen auf Bl. 191a, die Darstellung »Augenscheinlich exempel, wie auss dem auffsteigenden dunst Wasser zu suchen vnd finden / auch zu leiten sey nach der lehr Vitruuij« auf Bl. 243a, die römische Wasserleitung auf Bl. 258b, die Wasserräder auf Bl. 303b und 304a, das Segelschiff auf Bl. 311b und das Kriegsschiff auf Bl. 320a.

Wie gesagt, Lange scheint mir in der Zuweisung der Vitruv-Illustrationen an Flötner zu weit gegangen zu sein, während Reimers viel zu zurückhaltend gewesen ist. Meine Aufstellung bewegt sich in der Mitte zwischen beiden, indem sie versucht, das zu eruieren, worüber hinsichtlich der Autorschaft Flötners Zweifel nicht mehr bestehen können, was also von Flötner wirklich eigenhändig herrührt, wozu natürlich auch die Aeolipilae und die Gefäße gehören, wie auch die signierte Darstellung auf Bl. 198b.

Stilkritische Betrachtung.

Daß unsere drei Holzschnitte mit Flötner in Zusammenhang stehen und in allem seine Eigenart offenbaren, brauche ich wohl kaum zu beweisen. Etwas anderes ist es, ob sie auch technisch von ihm hergestellt sind. Und das möchte ich stark bezweifeln. Es wurde schon oben bemerkt, daß wir es mit späteren Abdrücken zu tun haben. Aber ganz abgesehen davon, daß so die Darstellungen schon an sich kräftiger und einseitiger in den Conturen und Schattenpartien ausgefallen sind, als wir es von originalen Abdrücken gewohnt sind, so blickt doch aus allem eine Rohheit des Schnittes heraus, die wir bei dem sonst mit Sorgfalt und peinlichem Fleiß seine Arbeiten durchführenden Künstler nicht finden. Von vorneherein liegt darum der Gedanke nahe, daß Flötner nur die zeichnerischen Unterlagen geliefert, die Ausführung aber einem anderen Künstler überlassen hat. Dies wird zur Gewißheit, wenn wir etwas in die Details eindringen. Beginnen wir mit den einfassenden Ornament-Leisten! Wo immer wir bei Flötner auf schwarzem

Grunde weiß ausgesparten Ornamenten begegnen, können wir nicht genugsam den feinen Strich, das Präzise der Zeichnung und die Klarheit der Darstellung bewundern. Von diesen Vorzügen ist bei dem ornamentalen Beiwerk unserer Holzschnitte keiner anzutreffen. Ja, die Freiheit des Holzschneiders scheint hier sogar eine sehr weitgehende gewesen zu sein, denn wir werden nur im Allgemeinen an Flötners Stilart erinnert. Betrachten wir dann die Charakterisierung des Baumschlags, so vermissen wir die großzügige Behandlung, die bei aller Flottheit doch das Wesen wiedergibt. Die Art Flötners ist ja deutlich herauszufühlen, doch erscheint sie durch Nicht-Eingehen auf die Vornehmheit der Linienführung, durch Verzettelung in überflüssige Strichlagen verflacht. Hinsichtlich des figürlichen Teils kann ich mich kurz fassen. Wohl hat Flötner mit Vorliebe die Parallelschraffierung angewandt. Aber unter seiner Hand nimmt der Strich bei der Modellierung von Körper und Gewand eine ganz andere Gestalt an, er besitzt schon als Einzelstrich in sich plastische Kraft und verläuft nicht in dieser gleichmäßig ebenen Art, wie sie auf den vorliegenden Holzschnitten zu Tage tritt. Wir haben also hier wiederum einen Fall vor uns, der zeigt, wie es möglich ist, daß die individuelle Kraft des schaffenden Künstlers durch die reproduzierende Technik in Vielem verwischt werden kann, so daß das nunmehr fertige Bild nur noch entfernt an das Original erinnert!

Unsere drei Holzschnitte finden sich auch bei Derschau abgedruckt, jedoch nicht als Einzelblätter, sondern in der Reihenfolge Reimers 84, 87 und 85 nebeneinander gestellt, eng zusammengerückt mit gemeinsamen Mittelgraten und oben wie unten von geraden Linien scharf begrenzt, sodaß sie sich als einheitliches Ganzes darstellen. Stößt man unsere Exemplare ebenso wie bei Derschau zusammen, so erhalten wir oben und unten keine geraden Linien, da das Blatt Reimers 87 etwas kleiner ist als die beiden anderen, die ebenfalls nicht von gleicher Größe sind. Möglicherweise sind die Holzstöcke späterhin verändert und mit den unten erwähnten zu einem einzigen Stock durch entsprechendes Zuschneiden zusammengefügt worden.

Schreiben wir aber die beregten Blätter in der Zeichnung Flötner zu, so müssen wir dies auch noch mit den drei weiteren Holzschnitten tun, welche Derschau unter jenen abdruckt. Sie sind im Text bezeichnet als: »eine Liebeserklärung auf dem Spaziergange«, »eine bey Tische und eine im Reiten«. Sie befinden sich mit jenen ersten, wie bemerkt, auf einer Holzplatte.

EINE NÜRNBERGER HAUSKAPELLE.[1])

VON DR. FRITZ TRAUGOTT SCHULZ.

(Mit zwei Tafeln und einer Abbildung im Text).

Zu den wesentlichen Bestandteilen des Nürnberger Wohnhauses, wenigstens des Hauses der Vornehmen und Begüterten, gehörte auch die Hauskapelle. Vielfach findet man noch heute in den Häusern der Altstadt meist mit Kreuzgewölben überdeckte Räume, deren Anlage und architektonische Ausbildung eine frühere Benützung zu sakralen Zwecken sehr wahrscheinlich machen. Eine urkundliche Bestätigung dafür dürfte sich jedoch wohl im einzelnen Falle nur selten beibringen lassen, sodaß wir uns mit dem, was wir vorfinden, bescheiden müssen und unsere Argumentationen dementsprechend nur mit Vorsicht zum Ausdruck bringen dürfen. Ganz und garnicht aber waren wir bislang über die innere Einrichtung einer solchen Hauskapelle, über ihre Ausstattung mit Altären, Bildwerken, Gemälden und anderem Zubehör unterrichtet; denn tatsächlich hat sich nirgends eine solche in einem privaten Wohnhause erhalten. So sind wir denn lediglich auf etwa noch vorhandene Abbildungen angewiesen, die sich aber wohl nur selten vorfinden dürften. Auch wird es sich dann noch sehr fragen, ob man immer eine solch wertvolle und zuverlässige Darstellung in die Hand bekommen wird, wie es die von Georg Christian Wilder von der Hauskapelle im ehemaligen Haus »zum goldenen Schild« gezeichnete in der im Germanischen Museum aufbewahrten Kupferstichsammlung der Stadt Nürnberg ist. Sie ist aquarelliert und im Jahre 1854 ausgeführt. Von hingebender Liebe zu den Bauten und Kunstschätzen seiner Heimatstadt erfüllt, hat sich dieser Künstler deren bildliche Darstellung zu einer seiner Hauptaufgaben vor Augen gestellt. Davon zeugen nicht nur seine zahlreichen geistreichen Radierungen, hierfür sind auch seine mit unendlicher Sorgfalt und feinem Verständnis meist in Wasserfarben ausgeführten Zeichnungen beweisend. Ihm ist das hohe Verdienst

1) Diese Abhandlung fußt auf dem Material, welches vom Verfasser bei der vom Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg unternommenen Inventarisierung des Nürnberger Wohnhauses zusammengetragen wurde. Auch die Abbildungen gehen auf Aufnahmen, welche vom Verfasser zu diesem Zweck angefertigt wurden, zurück.

zuzuerkennen, daß er uns auf diese Weise viele heute nicht mehr vorhandene Bauten und Kunstschätze im getreuen Bilde überliefert hat.

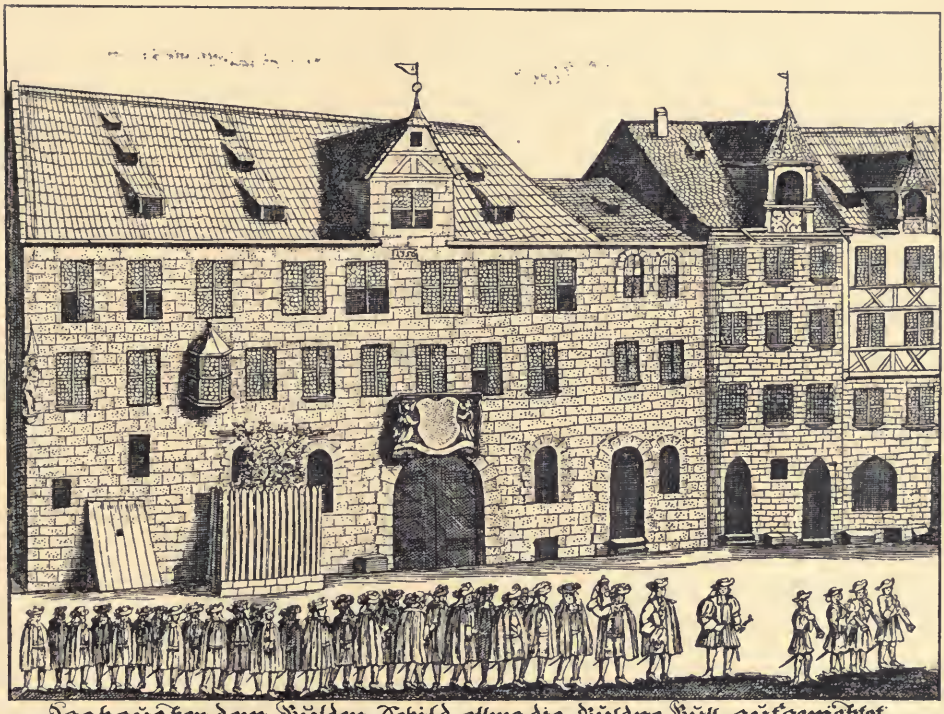
Das Haus »zum goldenen Schild« führt seinen Namen von einem ehemals über dem Haupteingang angebracht gewesenen, von zwei Engeln in Reliefplastik gehaltenen, vergoldeten Schilde, der als Erinnerungszeichen dafür dienen sollte, daß hier im Jahre 1356 die ersten 23 Kapitel der goldenen Bulle bekannt gegeben worden sind[2]) (Text-Abbildung). Murr gibt in seiner Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in der Reichsstadt Nürnberg, Nürnberg 1801, S. 231 als das Zimmer, »in welchem im Jahre 1356 die goldene Bulle ist errichtet und promulgiert worden«, den westwärts an die Kapelle anschließenden, späterhin einmal untergeteilten, großen Raum an. Wie er uns weiter berichtet, wurde auf dem Altar der Kapelle jedesmal vor dem Anfange des Reichstags Messe gelesen. Er hat seinen Ausführungen eine Kupfertafel mit einem Blick in die Kapelle von Westen und einem Grundriß des 2. Stockes des Hauses mit eingeschriebenen Maßen beigegeben. Das Haus befand sich damals im Besitz der Nürnberger Patrizierfamilie von Grundherr. 1387 aber veräußerten es Hermann Grundherr und seine Gattin Barbara an Fritz Ammon. 1405 wurde es durch Conrad Haller von Philipp Groß erkauft, um dann bis zum Jahre 1584 im Besitz der Hallerschen Familie zu bleiben. Wie das gegen Ende des vorigen Jahrhunderts durch Veränderung der Fassade und des westlichen Daches sowie auch durch Umbauten im Inneren umgestaltete große Haus ehemals ausgeschaut hat, lehrt uns der in der Text-Abbildung reproduzierte Kupferstich von Boener mit dem Umzug der Hufschmiede aus der Zeit um 1700. Die verschiedenen Fensterhöhen und der besondere Eingang in dem auch heute noch niedriger bedachten, zweiachsigen östlichen Teile machen wahrscheinlich, daß der Bau aus zwei ursprünglich getrennten Teilen späterhin zu einem einheitlichen Ganzen zusammengeschweißt worden ist. An einem Fenster des 1. Stockes war, wie der Boenersche Stich zeigt, früher ein chörleinartiger Ausbau und an der freien Südwestecke eine Madonna mit dem Kinde in Vollplastik angebracht.

An der Stelle des 2. Stockes nun, wo der Boenersche Kupferstich die beiden kleinen rundbogigen Fensterchen zeigt, befindet sich noch die ehemalige, letzthin jedoch in selbständiger Weise vollkommen modernisierte Hauskapelle, von deren Inneneinrichtung uns das obenerwähnte Aquarell von Wilder (Tafel 1) zuverlässige Kunde gibt. Hinzu kommt noch eine ebenfalls von Wilder herrührende Aquarellskizze zu dem großen Tafelbilde der Altarseite, welche der jetzige Hausinhaber, Herr Buchdruckereibesitzer und Verleger Hans Sebald, aufbewahrt. Zur Vervollständigung meiner Schilderung dienen dann noch einige gelegentlich der letzten Restauration angefertigte Pausen, die Photographie eines auf die Innenfläche der Altarnische gemalten Engels sowie mündliche Mitteilungen des Besitzers.

Der Kapellenraum hat im Grundriß die Gestalt eines mit den Schmalseiten nach Norden und Süden gerichteten Rechtecks. Die Nordseite wurde

2) E. Reicke, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg, Nürnberg 1896, S. 295.

von einer, die Südseite von zwei kleinen rundbogigen Lichtöffnungen durchbrochen. Er wird, wie das Wildersche Aquarell erkennen läßt, von einer Spunddecke, deren Balken den Längsseiten parallel laufen, nach oben abgeschlossen. Heute ist letztere durch eine darüber gelagerte moderne Felderdecke dem Blick entzogen. Sie war in spätgotischer Weise bemalt, indem parallel zum Unterzug zehn weitere Querbalken, jedoch in Malerei, aufgetragen waren, sodaß kleine quadratische Kassetten entstanden, welche abwechselnd blau und rot angelegt und mit großen stilisierten Rosen ausgefüllt waren. Die Kreuzungspunkte der Längsbalken mit dem Unterzug und den gemalten Querbalken waren durch Nagelköpfe markiert. So berichtet



Das haus bey dem Gülden Schild. allwo die Güldne Büll aufgerichtet worden ist im Jahr 1756. der Büll Schmid Umgang

uns wenigstens Wilder. Eine aquarellierte Darstellung eines Teiles der Decke aus dem Jahre 1889 zeigt jedoch sowohl an den Ecken der Felder wie in den Mitten der Seiten goldene Sterne. Die Rosen sind weiß getont, die Eckblätter grün gefärbt. Der Fußboden war mit roten und blauen Platten in schachbrettförmiger Anordnung belegt.

Die Wände waren teils mit Tafelbildern, teils mit plastischen Kunstwerken, teils auch mit Wandmalereien geschmückt. Es liegt in der Natur der Sache, daß sich die Ostseite auch in unserer Kapelle besonders eindrucksvoll präsentiert, nimmt sie doch in allen Räumen kirchlichen Charakters eine bevorzugte Stellung ein. So ist der Altar in eine eigene, flachbogig überwölbte Nische eingebaut. Dieselbe war, wie bei der letzten Restauration

konstatiert wurde, ehedem bemalt; heute ist sie vermauert. Links wurde ein Engel die Laute, rechts ein solcher die Harfe spielend, aufgedeckt. Das die Darstellungen umgebende Rankenwerk weist sie etwa der Mitte des 15. Jahrhunderts zu [3]). Der Altartisch war scheinbar mit einer Frührenaissance-Ornamentation und zwar in Rotbraun auf hellgelbem Grunde bemalt. Über den Altartisch hing eine gestickte Decke herab. Das Retabulum stellt sich als Triptychon dar, in dessen Mittelschrein eine Maria mit dem Kinde sichtbar ist. In der Mitte des durchbrochen geschnitzten Aufsatzes bemerken wir eine im Gebet knieende Figur. Auf der Mensa stehen zwei barocke Messingleuchter. Lebhaft polychromiert ist der schlichte Baldachin, welcher, an der Decke befestigt, über dem Altar schwebt. Ganz entschieden muß der Altar sowohl durch die leuchtende Kraft der Farben wie durch seine Stellung unwillkürlich den Blick des Eintretenden auf sich gezogen haben, wie er sich denn schon auf der Darstellung als wichtigstes Ausstattungsstück aus seiner Umgebung heraushebt. Zur Rechten der Altarnische waren zwei kleinere Tafelbilder angebracht, das eine mit einer Darstellung des Gekreuzigten, das andere mit dem Kopf des Schmerzensmannes. Scheinbar gehören sie dem Anfang des 16. Jahrhunderts an. Eine ganz bedeutende Schöpfung aber muß das große, zur Linken des Altares befindlich gewesene, etwa der Zeit um 1480—1490 angehörende Gemälde gewesen sein. Sowohl der figürliche Teil wie auch die mit Verständnis komponierte Landschaft lassen auf einen sich weit über das Mittelmaß erhebenden Künstler schließen. Ob es Wohlgemut gewesen? Es ist eine Darstellung des Auferstandenen, welcher, gemäß der späteren Auffassung, dem geöffneten Grab entstiegen. Zu seinen Seiten knieen, in faltenreiche Gewänder gehüllt, Maria und die zwölf Apostel. Darüber schwebt in einer Wolke Gott Vater mit dem heiligen Geist in Gestalt einer Taube, umgeben von Engeln. Rechts und links davon halten zwei fliegende Engel lang flatternde Spruchbänder. Rechts und links oben in den Ecken finden wir Sonne und Mond dargestellt. Unten kniet die 18 Köpfe zählende Familie des Stifters und seiner Gattin. In der rechten Ecke lehnt das Pirkheimersche Wappen, in der linken das der Familie von Ploben. Als Hintergrund dient eine bergige Landschaft mit einer von Mauern umgebenen Stadt. Ob sich das Bild irgendwo erhalten hat, vermag ich nicht zu sagen. Vielleicht gelingt es anderen, dasselbe auf Grund meiner Beschreibung (siehe auch Tafel 1) ausfindig zu machen. Keine Erklärung vermag ich für das Wandbild links von diesem Gemälde zu geben. Unter einem viergeteilten Wappenschild mit einem Stern als Helmzier steht an einem plump gezeichneten Tisch eine fremdartig gekleidete Frau, eine Darstellung, welche nur wenig in den Rahmen des Ganzen hineinpassen will. Reich dekoriert ist auch die nördliche Schmalwand. Links vom Fenster sehen wir drei plastische Figuren, rechts ein größeres Tafelbild. Auf diesem scheint eine Himmelfahrt Mariä dargestellt zu sein. Bestimmtes läßt sich bei der aphoristischen Skizzierung des Bildes auf dem Wilderschen Aquarell nicht sagen. Was die plastischen Bildwerke

3) Ich urteile hier lediglich nach einer seiner Zeit angefertigten Photographie des Engels mit der Laute.

anbelangt, so dürfte die größere Figur, ein polychromierter heiliger Bischof mit Krummstab und Schwert, dem Ende des 15. Jahrhunderts angehören. Der kleinere Crucifixus daneben entstammt vielleicht der gleichen Zeit. Was das Schnitzwerk darüber vorstellen soll, läßt sich an der Hand der vorliegenden Zeichnung nicht feststellen. Auf einem hohen Postament steht vor einem Stamm eine Figur. Ist es ein König (Karl IV.?)? oder bezieht es sich auf das Martyrium einer Heiligen? Kommen wir nunmehr zur gegenüberliegenden, also der südlichen Schmalwand, so fallen hier zunächst die hohen Kerzenhalter zu den Seiten der damals noch rundbogig geschlossenen Fenster auf. Der zylindrische Schaft ist korkzieherartig von einem Band umwunden. Der obere Teil, welcher den Dorn trägt, ist mit Blattwerk verziert und von einem Zinnenkranz bekrönt. Zwischen den Fenstern hängt in mittlerer Wandhöhe ein kleiner Hausaltar mit bemalten Flügeln und mit einem Crucifixus über einem hohen barocken Postament als Bekrönung.

Daß ein auf Farbenwirkung berechneter, in der Ausdehnung wie in der Höhe beschränkter Raum an Intimität der Raumstimmung durch Einfügen von Glasmalereien in die Fenster noch bedeutend gewinnt, haben die Alten ebenso gut wie wir — vielleicht noch besser! — gewußt. Schon im 14. Jahrhundert sind in der Kapelle Glasmalereien vorhanden gewesen. Unter den Glasscheiben des Germanischen Museums befindet sich nämlich auch eine Tafel, die nach zuverlässiger Überlieferung aus der Kapelle stammt. Sie gehört etwa der Mitte des 14. Jahrhunderts an und bringt eine Darstellung der Kreuzigung mit Maria und Johannes und zwei unten knieenden, kleiner gezeichneten Frauen. Sie mißt 20 cm in der Breite und 59,2 cm in der Höhe (innere Darstellungsfläche) und wurde vom Antiquar Pickert erkauft, der sie im Jahre 1856 von der Famile von Grundherr erworben hatte. (Vgl. auch den Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Glasgemälde aus älterer Zeit, 2. Auflage 1898, M. M. 27.) Die Malerei (Tafel 2) ist von seltener Leuchtkraft und Klarheit der Farben. Maria ist in ein grünes, Johannes in ein rotes Untergewand gekleidet. Der Mantel der Maria ist rot, derjenige des Lieblingsjüngers grün gefärbt. Die Falten sind in saftigem Schwarz angedeutet. Das Kreuz und der Lendenschurz zeigen violette Tönung. Die drei Hauptfiguren haben blaue Heiligenscheine. Die Nebenfiguren sind in violette und blaue Gewänder gehüllt. Das Inkarnat ist leicht rosa angehaucht. Der Gesichtsausdruck ist bei allen Personen leidlich geglückt. Wundervoll nimmt sich das die übrige Fläche der Glasscheibe füllende, in Weiß auf rauhem bräunlichen Untergrunde ausgesparte Ranken- und Blattwerk aus. Mit Recht hat Essenwein diese Tafel »eines der am meisten charakteristischen Beispiele« unter den für Hauskapellen hergestellten Glasmalereien genannt. Sicherlich gehört sie auch zu den künstlerisch und technisch höher stehenden Stücken dieser Gattung. An welcher Stelle sich dieselbe in der Kapelle befunden hat, ist aus der Wilderschen Zeichnung nicht ersichtlich. Ja, man muß auf Grund derselben annehmen, daß sie damals schon nicht mehr in der Kapelle selbst angebracht war. Sehen wir nunmehr, soweit ein Erkennen möglich ist, was für Glasbilder zu Wilders

Zeiten in die drei Fenster des Kapellenraumes eingefügt waren! In das nördliche Fenster waren oben eine größere Scheibe mit einer Geburt und darunter zwei schmalere Scheiben je mit einer einzelnen Gestalt eingesetzt. Die beiden Fenster der südlichen Schmalseite enthielten unmittelbar unter dem Rundbogen je eine runde Scheibe, die eine mit dem Hallerschen, die andere mit dem Grundherrschen Wappen, dann je eine größere rechteckige Scheibe, die des westlichen Fensters mit einer Anbetung der Könige, und weiter nach unten schließlich je zwei kleinere Rundscheiben, deren Inhalt sich nicht mit Sicherheit angeben läßt. Möglicherweise können es Darstellungen der vier Evangelisten mit ihren Attributen gewesen sein.

Wie die Westwand der Kapelle, die Eingangswand, früher ausgesehen hat, darüber hat uns Wilder leider nichts mitgeteilt. So müssen wir uns darauf beschränken, zu berichten, was bei der im Jahre 1889 vorgenommenen Modernisierung des ganzen Raumes vorgefunden wurde. Am nördlichen Teile der Wand wurden Spuren eines Christophorus mit dem Jesusknaben gesehen. Im südlichen Teile stieß man auf zwei schildtragende Engel mit den Wappen von vier Kurfürstentümern. Von einem derselben ließ der Inhaber des Hauses seiner Zeit eine Pause anfertigen. Sie läßt vermuten, daß diese Darstellungen flott gezeichnet waren. Das Gewand des Engels ist mit herzförmigen Blumen verziert. Die Wappen der drei übrigen Kurfürstentümer wurden in Resten an der südlichen Schmalwand zu den Seiten und an dem Wandstreifen zwischen den Fenstern aufgedeckt. Selbstverständlich wird, worauf mich Herr Archivrat Dr. Mummenhoff hinwies, auch das kaiserliche Wappen irgendwo angebracht gewesen sein, natürlich an einer bevorzugten Stelle, vielleicht gleich außen über dem Eingang zur Kapelle. Unterhalb der Decke fand man ein um einen Stab geschlungenes Rankenband, das über dem niedrigen rundbogigen Eingang auch nach unten hin fortlief, die Seiten des Eingangs begleitend. Die Türe ist auf der Innenseite mit den rautenförmigen, in gestanzter Arbeit abwechselnd den Reichsadler und das Wappen der Stadt Nürnberg zeigenden Feldern von der früheren Türe dekoriert. Auch hat der alte Türgriff in Form eines gut gravierten Löwenkopfes wieder Verwendung gefunden.

Damals entdeckte man auch an der Ostwand unterhalb der Stelle, wo das große Auferstehungsbild gesessen, die schlechterhaltenen Reste eines Wandgemäldes mit einer Anbetung der Maria. Auch wurde an der gleichen Wand unterhalb der Decke mit Ausnahme des zurückspringenden Teiles ein Rankenband vorgefunden.

Man ersieht aus alledem, welche Liebe und Sorgfalt auf die Ausschmückung gerade dieser Kapelle, an die sich solch bedeutungsvolle historische Erinnerungen knüpfen, verwandt worden ist. Bedauerlich ist es nur, daß sie nicht auch in ihrer früheren Ausstattung unversehrt auf uns gekommen ist, und wir darum unsere Zuflucht zu bildlichen Darstellungen und mündlichen Mitteilungen nehmen müssen, um uns ihre ehemalige Gestalt, so gut es angehen will, zu rekonstruieren! Bedauerlich ganz besonders deswegen, weil es den Anschein gewinnt, als seien hier Künstler von Bedeutung tätig gewesen!

DIE HOLZMÖBEL DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

VON DR. HANS STEGMANN.

(Mit 2 Tafeln.)

IX.

Die wichtigste Gruppe der Kastenmöbel bilden die Schränke. Als eigentliches Möbel müssen sie allerdings die Priorität in der Entwicklung den Truhen einräumen. Aber während diese ersteren über ihre ursprüngliche kastenförmige Gestalt nicht hinauszukommen vermochten, hat der Schrank die manigfaltigsten Gestaltungen und Kombinationen bis in die neueste Zeit hinein erfahren.

Der Schrank ist jedenfalls eine jüngere Form des Kastenmöbels, denn sein Gebrauch setzt fortgeschrittenere Formen der Lebenshaltung voraus. In erster Linie ist er wohl ursprünglich kein bewegliches Hausgerät im Gegensatz zu der stets beweglich gedachten Truhe. Er hat, das ergibt sich aus der Wortbedeutung und ihrer Herleitung in den verschiedenen Sprachen zunächst nur die Bedeutung eines abgeschlossenen Raumes in der Wohnstätte. Schrank und Schrein bedeuten weiter nichts als einen abgeschlossenen Raum von Schränken, Schranke*). Die Wandnische mit irgend einem Verschluß ist sein eigentlicher Ursprung. Das hat sich bis in die heutige Zeit herüber erhalten, keine Möbelgattung hat sich so als eingebautes Möbel — der Ausdruck ist ja an sich ein Widerspruch, hat sich aber so eingebürgert, daß er wohl beibehalten werden muß — eingeführt und erhalten. In diesem Fall haben wir es mit dem eigentlichen Wandschrank zu tun.

Wann der Schrank sich zuerst von der Wand losgelöst, dafür haben wir keine Belege, im Allgemeinen ist man geneigt als Zeitpunkt für diese Wandlung etwa das 13. Jahrhundert anzunehmen. Für das nicht sehr hohe Alter des Schrankes ist auch die Wortbezeichnung in den verschiedenen Sprachen charakteristisch. Besonders auch, daß die lateinische Sprache keinen Ausdruck für »Schrank« besitzt. »Armarium« ist erst mittelalterlich und bedeutet ursprünglich nichts als den Aufbewahrungsort der Waffen des Hauses, der ebensogut ein Hausraum als ein Möbel sein konnte. Die romanischen Sprachen (franz. armoire, ital. armadio, span. armajo) haben mit dieser abgeleiteten Bezeichnung vorlieb nehmen müssen. Auf die deutsche Bezeichnung Schrank wurde oben schon hingewiesen. Schrein von dem lateinischen »scri-

*) S. Heyne, Das deutsche Wohnungswesen, S. 115.

nium« einer zylindrischen Kapsel für Dokumente entnommen, bedeutet ursprünglich kein schrankartiges Möbel, sondern auch schon im übertragenen Sinne den Aufbewahrungsort für Kostbarkeiten. Ebenso ist die in den nordischen Sprachen gebräuchliche Bezeichnung »skab« gleichbedeutend mit dem Gerät als Gefäß, »Schaff, Scheffel.« In Niederdeutschland, Nord- und Ostseeländern ist bis auf die heutige Zeit die Benennung »Schapp« gebräuchlich.

Da die Behälter für Speise und Trank in ältester Zeit schon auf Gestellen, Borten, aufbewahrt wurden, so dürfen wir im Schrank eine Kombination dieser Gefäßgestelle mit der Wandnische erblicken, die zunächst einen Verschluß durch Vergitterung erhielt, der im Laufe der Zeit sich in einen solchen durch feste Türen umwandelte. Von den heute noch gebräuchlichen Ausdrücken Spind, norddeutsch, und Kalter, süddeutsch, bezeichnen der erstere den Behälter für Eßwaren (vom lat. »spenda«), der andere einen Kleiderschrank, in dem die Gegenstände gehängt wurden, während die ebenfalls süddeutsche Bezeichnung Kasten für Schrank nur die allgemeine Bezeichnung für einen Behälter ist (z. B. Getreidekasten = Haus für Lagerung von Getreide)*). Das gerade bei diesem Geräte zu bemerkende Schwanken in der Bezeichnung geht von Anfang an Hand in Hand mit sehr verschieden gestalteten Formen, denen eben ihrer verschiedenen Zweckbestimmung gemäß auch verschiedene Namen beigelegt wurden. Auch das lateinisch-romanische armarium hat in »almerey«, einer Bezeichnung für einen Wirtschaftsschrank, einen Ableger auf deutschem Boden erhalten.

Fig. 114. Tyroler Schrank. Ende des 15. Jahrh.

Die wesentlichen, ursprünglichen Merkmale des Schrankes lassen ihn als

*) S. Heyne, l. c. S. 176 u. 260 f.

einen hochgestellten Kasten erscheinen, der sich nach vorne durch eine oder mehrere Türen öffnen läßt. Wie für alle Kastenmöbel, wie auch für Truhe, Kasten, hat die Hausform auf seine Gestaltung bestimmend eingewirkt. Man könnte sagen, daß auf kein Möbel die architektonische Gestaltung und noch mehr die architektonische Verzierung so stark sich erstreckt hat, wie auf den Schrank. Das erleidet nur insofern eine Einschränkung, als die späteste Gotik in der Dekoration ein Herüberdrängen von den architektonischen Ornamenten, die wir als Maßwerk im weitesten Sinn bezeichnen wollen, zur mehr plastischen Dekoration, die sich in vegetabilischen Ornamenten, vielfach auch in figürlichem Zierrat ausspricht. Plastischer wird die Möbeldekoration ja auch in dem Sinne, daß die frühere Beschränkung auf gemalte Verzierung verschwindet und der geschnitzten, oft überreichen Dekoration, die deshalb keineswegs auf die Farbigkeit verzichtet, weichen muß.

Wenden wir uns zunächst dem mittelalterlichen Schrank und seinen üblichen Typen zu. Die Untersuchung ist hier insoferne eine erschwerte, als offensichtlich der Schrank im mittelalterlichen Hausrat nicht entfernt die wichtige Rolle gespielt hat, als die Truhe. Insbesondere dürfte der bewegliche Schrank ein verhältnismäßig selten vorkommendes Gerät vor dem 15. Jahrhundert gewesen sein, das spricht in seinem seltenen Vorkommen in den literarischen Quellen sich allein zur Genüge aus. Daher darf es nicht Wunder nehmen, daß Schränke aus der Zeit vor 1400 zu den größten Seltenheiten zählen. Auch die Sammlungen des Germanischen Museum weisen kein vor dem Ende des 15. Jahrhunderts entstandenes Exemplar auf.

Die wenigen aus dem hohen Mittelalter herübergeretteten und bekannt gewordenen Schränke scheinen insgesamt aus kirchlichem Besitz zu stammen. Sie besitzen zudem alle eine sehr schmucklose Gestaltung. Sie scheinen in ihrer ungefügen Erscheinung, auch dies ist ein Hinweis auf ihre Zusammengehörigkeit mit dem Haus, mehr die Arbeit des Zimmermanns als die des Schreiners zu sein. Erst die über Frankreich im späteren Mittelalter sich ausbreitende feinere Kultur des Wohnwesens hat dem Schrank eine reichere, künstlerische Gestalt verliehen. Französische Kirchenschränke (Noyon) und deutsche frühe Exemplare zeigen ein direktes Anlehnen der plump gebauten Kästen an die Hausform durch den oberen giebelförmigen Abschluß, wie ihn beispielsweise drei im Besitze des Grafen Wilczeck befindliche Stücke zeigen*). Die Verzierung beschränkt sich bei den beiden dem 13. oder 14. Jahrhundert angehörigen Stücken eigentlich wieder auf das massige Eisenbeschläge.

Charakteristisch für diese Schränke und ebenfalls an die Hausformen gemahnend, wie sie uns etwa die mittelalterlichen Miniaturen vor Augen führen, ist die Art der im Verhältnis zur Gesamtbreite schmalen Türen. Beim Wandschrank, resp. der durch hölzerne Türkleidung verschlossenen Wandnische legten praktische Rücksichten, besonders liturgische in den Kirchen es frühzeitig nahe, den Behälter in verschiedene Fächer zu teilen und im weiteren Verfolge diesen Fächern mehrere gesonderte Türen zu verleihen.

*) Abgebildet bei J. v. Falke, Mittelalterliches Holzmobiliar, Taf 8.

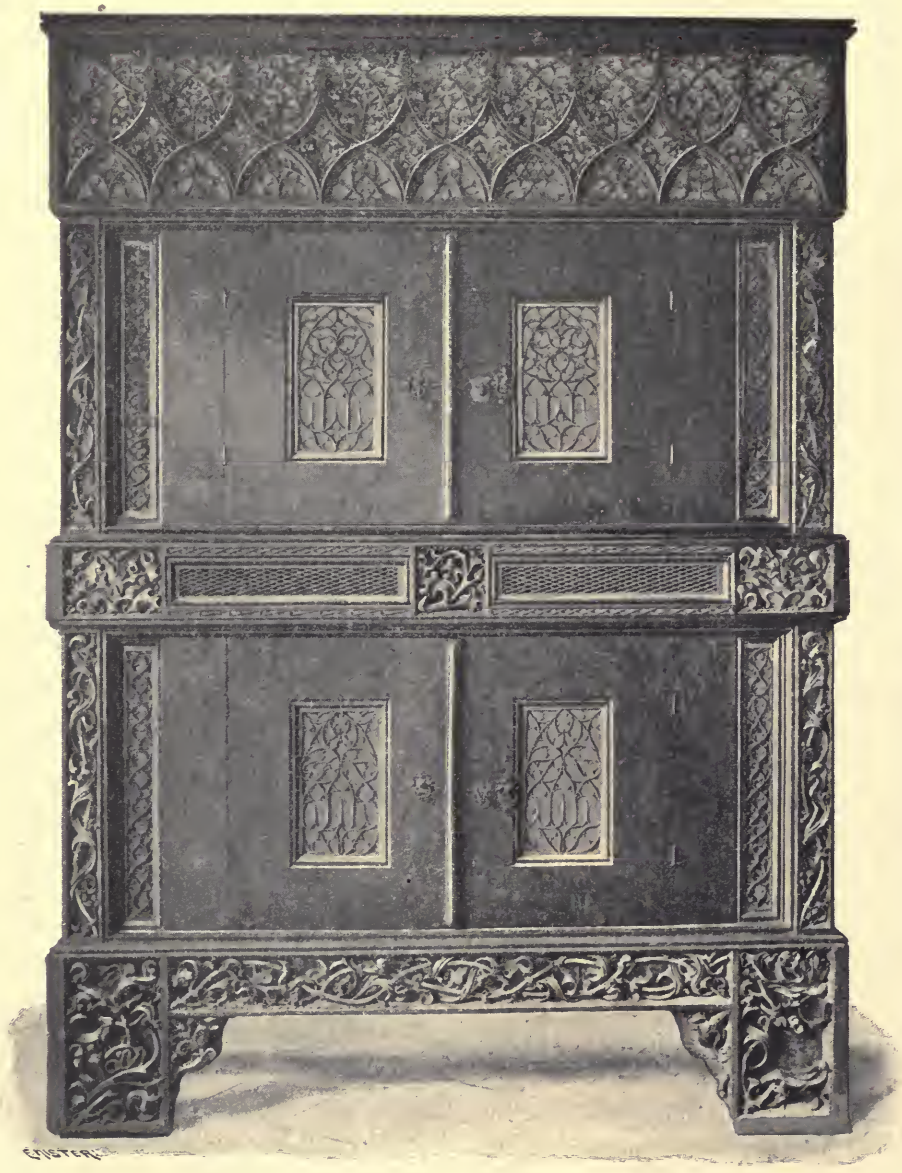


Fig. 115. Schrank aus Sterzing in Südtirol. Um 1500.

Südtiroler Schrank um 1500.

Diese leichte Sonderung des Schrankes in zahlreichere Abteilungen trug wesentlich dazu bei, dem Schrank das Übergewicht über die nach dieser Hinsicht unpraktischere Truhe zu verleihen. Ein zweites, schon weiter oben erwähntes Moment war, daß im Schrank nicht, wie in der Truhe alle enthaltenen Gegenstände auf einander gelegt aufbewahrt werden mußten, sondern nebeneinander oder hängend, was durch die nach vorn statt nach oben sich öffnenden Türen bedingt war.

Bei den angedeuteten manigfaltigen Beziehungen ist nicht zu verwundern, daß sich aus dem sehr spärlich erhaltenen Material an Schränken, das vor den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts entstanden sein kann, eine genaue Klassifizierung und besonders die scharfe Umgrenzung der Provenienz der einzelnen Typen vollziehen läßt. Dies wird eigentlich erst nach dem völligen Sieg der Renaissanceformen in Deutschland möglich. Im germanischen Museum sind zudem nur zwei Landschaftsgruppen aus dem ausklingenden Mittelalter mit Schränken vertreten. Die tirolische und die nahe verwandte oberdeutsche, dann die niederrheinische.

Das älteste Stück dürfte ein Schrank aus Tirol sein, der möglicher Weise den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts angehört. Figur 114 gibt denselben im Bilde wieder. Wie die überwiegende Mehrzahl der Tiroler Möbel ist er ganz schmucklos. Wenn auch, wie immerhin nicht ganz unmöglich ist, der Aufsatz nicht so alt, bezw. dazugehörig ist, so haben wir es doch sicher mit einem schon ursprünglich freistehenden Schrank zu tun. Die einfachen Verzierungen beschränken sich auf die Vorderseite. Der ausgesägte niedrige Untersatz wie das aus aufgespundeten Leisten bestehende Rahmenwerk hat einfaches ausgestochenes Ornament. Im Grund desselben, wie an den Profilierungen sind noch schwache Farbspuren zu erkennen. Das ausgestochene Ornament des Aufsatzes, dessen Zinnenbekrönung modern oder erneuert ist, zeigt etwas andere und zwar gröbere Behandlung. Sehr bezeichnend für die Tiroler Abstammung ist, daß die Vorderseite rahmenartig auf Gehrung gearbeitet ist. Die Türe ist noch in altertümlicher Weise ziemlich schmal und mit einer starken profilierten Schlagleiste versehen. Auch die außenliegenden kräftigen Türbänder mit den originell aufgesetzten durchbrochenen Rosetten geben dem Stücke einen altertümlichen Charakter. Die Höhe des Schrankes beträgt 1,79 m, die Breite 0,98 m, die Tiefe 0,52 m.

Die nächsten beiden ebenfalls tirolischen Stücke Tafel III und Fig. 115 sind die schönsten mittelalterlichen Möbelstücke der Sammlung. Nach Angabe des Verkäufers sollen sie aus der Sakristei der Stadtpfarrkirche in Sterzing stammen. Als Entstehungszeit wird man ungefähr das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts annehmen können.

Die beiden Schränke stellen die ältesten Beispiele eines oberdeutschen, bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts für größere, zweiflügelige Schränke beliebten Typus dar, der nicht aus dem Wandschrank, sondern offensichtlich aus zwei übereinander gesetzten Truhen der dort gebräuchlichen Art hervorgangen ist. Das ergibt sich nicht nur aus dem Aufbau, der stets die Auseinandernahme der beiden Schrankstockwerke, das Abheben des einen vom

andern erlaubt, sondern auch aus dem Umstand, daß zur leichteren Fortbewegung ganz gleich wie bei der Truhe bei vielen Exemplaren an den einzelnen Schrankgeschossen Handhaben angebracht sind.

Die beiden vorliegenden Schränke sind vorzüglich in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten. Sie sind offensichtlich gleichzeitig und möglicher Weise auch von demselben Meister gefertigt. Ob die Anfertigung speziell für kirchliche Zwecke erfolgte oder ob die Schränke erst später aus profanem

Fig. 116. Oberdeutscher Schrank von 1540.

Besitz als Vermächtnis oder Stiftung an die Kirche gelangten, mag dahingestellt sein. Ihre Anordnung läßt die besondere Bestimmung für kirchliche Zwecke wenigstens nicht erkennen. Die Schränke folgen im Allgemeinen demselben Schema, im Einzelnen aber weisen sie doch mancherlei Verschiedenheiten auf.

Der auf der Tafel abgebildete ist der reichere. Auf dem uns von den Tiroler Truhen her schon bekannten reich geschnitzten, durchbrochenen Untersatz ruht das zweiteilige Untergeschoß. Die mit Füll- und Rahmenwerk gearbeiteten Türen sind nach der Mitte zu gerückt und noch verhält-

nismäßig schmal. Die Türen sind durch eine Schlagleiste getrennt. In den Füllungen, die wie sämtliche glatten Teile der Vorderseite mit Eschenholz fourniert sind, hübsch gearbeitete Griffe. Über dem Untergeschoß ein nach allen Seiten etwas hervortretendes Zwischengeschoß mit drei Schubladen. Dann folgt das in seiner Zusammensetzung dem unteren ganz gleiche Obergeschoß und über diesem der wie das Untergestell abnehmbare Aufsatz. Die Anordnung der Dekoration ergibt sich aus der Abbildung. Den äußeren Rahmen der Schrankgeschosse bilden vorspringende Leisten mit geschnitzten Füllungen (Weinranken). Daneben ein vertiefter innerer Fries mit Maßwerkornament, bezw. einem hübschen aus Maßwerk und einer lindenblattähnlichen Form zusammengesetzten Motiv. Die durchbrochenen, in Lindenholz ausgeführten Schnitzereien sind auf blauem, resp. rotem Grund befestigt. In der oberen Abteilung treten an Stelle der Rankenfüllung Nischen mit Heiligenfiguren, links der hl. Sebastian, rechts oben der hl. Georg. Im Zwischenteil sind an den Schubladen und den Zwischenräumen zwischen diesen in analoger Weise Maßwerkfüllungen angebracht auf grünem und rotem Grund. Am hohen mit Zinnenkranz versehenen Aufsatz ist wieder durchbrochenes Maßwerk verwendet. Die Seitenteile haben großblätteriges Rankenwerk auf ausgestochenem Grunde, der grün gefärbt ist. An dem Rankenwerk sind sämtliche kleinen Rundstäbe, dunkel und hell, in Windungen, eingelegt. Die Arbeit ist eine ungemein sorgfältige und schöne, das ganze Werk ein Meisterwerk der hoch entwickelten Tiroler Schreinerkunst. Der Schrank ist 2,62 m hoch, 1,93 m breit und 0,72 m tief.

Fig. 117. Schrank aus Köln. Anf. des 16. Jahrh.

Das zweite Exemplar, Fig. 115 hat denselben Aufbau, nur sind die ornamentalen Teile etwas anders behandelt. In der Dekoration überwiegen die

vegetabilischen Elemente, krauses, bisweilen krautartiges Blattwerk die Maßwerkteile. Der Mittelteil ist bei diesem Schrank mit dem Obergeschoß fest verbunden und enthält keine Schubladen. Er ist zweiteilig gestaltet und zeigt vor mäßig tiefen Hohlräumen das in der Tiroler Holztechnik so beliebte durchbrochene Gitterwerk. Die Türen enthalten in der Füllung geschnitztes Maßwerkornament. Der Aufsatz ist hier massiv, nicht durchbrochen gearbeitet. Sämtliche aufgelegte Schnitzereien sind an diesem Schranke vergoldet und mit Ausnahme der Füllungen, wo sparsam graugrüner Grund verwendet ist, auf hellblauem Grund, was diesem Schranke ein noch festlicheres Ansehen gibt als dem vorbeschriebenen. Seitlich sind Mittelstück und Aufsatz mit großblättrigem Rankenwerk auf ausgestochenem Grund bedeckt (Gelb auf Blau), während Untersatz und Geschoßseiten in derselben Musterung nur bemalt sind. Auch hier sind die Rundstäbe der Profilierungen in Windungen hell und dunkel eingelegt. Bei diesem Schranke ist im Obergeschoß auch die erhaltene alte Einteilung von einigem Interesse. Das obere Schrankfach ist zunächst durch zwei horizontale Bretter in drei Abteilungen geteilt. Die untere höhere Abteilung hat links ein Geheimfach, dessen Außenseite allerdings durch ausgestochenes Ornament recht kenntlich gemacht ist, wobei der Grund geschwärzt ist. Außerdem eine Reihe kleiner Gefache an der Rückseite mit dem üblichen verschiebbaren Vorderverschluß, ebenfalls mit ausgestochenem Ornament. An diesem Schrank sind seitliche Handhaben angebracht. Er ist 2,98 m hoch, 2,15 m breit, 0,72 m tief.

Von einem gleichartigen, aber nach den Stilformen vielleicht ein oder zwei Dezennien jüngeren Schrank tirolischer Herkunft besitzt das Museum ein Bruchstück, nämlich ein Schrankgeschoß. Die innere Umrahmung besteht hier nur in der äußeren Füllung mit elegant geschnitztem Blattwerk und reicher Profilierung, die Einlegearbeit in Renaissanceformen zeigt. Unter den beiden ganz einfach gehaltenen Türen läuft ein ähnlicher durchbrochener Fries. Der Grund und die Kehlen der Profilierungen sind blau. Das eine Seitenteil zeigt bunt bemaltes, ausgestochenes Ornament, das zugleich in einem Spruchband die Datierung enthält: »ain guet caitigs (zeitiges?) neus jar 1512.« Höhe 1,76 m, Br. 1,70 m, T. 0,73 m.

Ein ziemlich viel späterer und eigentlich seiner Datierung nach schon ganz der Renaissance angehöriger Schrank ist in Fig. 116 abgebildet. Einer im Museum lebendigen, aber nicht verbürgten Tradition nach soll der aus der Sammlung des Freiherrn v. Aufseß herkommende Schrank aus Augsburg stammen. Das Schema des Schrankes ist dasselbe, wie bei den Tiroler Schränken, das Fußgestell fehlt und ist durch einen modernen Bretteruntersatz ersetzt. Die Anordnung der Türen ist eine etwas andere, sie sind nicht unter der Mitte der Geschosse zusammengerückt, sondern durch einen pfeilerartigen Mittelfries ist eine symmetrische Zweiteilung der ganzen Schrankvorderwand erreicht. In den beiden Feldern der Schrankgeschosse sind die auch hier mit Schlagleisten versehenen Türen in die Mitte gesetzt. Der ebenfalls aus weichem Holz gebaute Schrank ist wiederum in allen glatten Teilen mit dunkel gebeiztem Eschenholz fourniert, außer an den angestrichenen Seiten,

die wieder je zwei Handhaben enthalten. In ebenso starkem Maße als die Schnitzerei ist an diesem Schrank die gegen das Ende des 16. Jahrhunderts immer mehr in Aufnahme gelangende Intarsia verwendet. Geschnitzt sind die einrahmenden und die Mittelfüllungen, und zwar erheben sie sich über blauem Grunde. Das Ornament verwendet distelartiges Blattwerk, ebenso in dem durchbrochenen, mit zwei kleinen Wappen geschmückten und mit einem Zinnenkranz bekrönten Aufsatz. Die schmalen Türfüllungen tragen in Intarsia je einen Turm, die Vorderseiten der drei Schubladen des Mittelteils geometrische Verzierungen in derselben Technik. Die vier Zwischenstücke zwischen den Schubladen enthalten geschnitzt die Ziffern des Entstehungsjahres 1540. Recht geschickt fügt sich das zierliche Eisenbeschläge dem reichen und geschmackvollen Gesamteindruck ein. Die Höhe beträgt 2,30 m, die Breite 1,57 m, die Tiefe 0,54 m.

Fig. 118. Niederdeutscher Schrank.
1. Hälfte des 16. Jahrh.

Mit dem obengenannten Schranke, der schon der Mitte des 16. Jahrhunderts angehört, ist die Reihe der oberdeutschen gothisierenden Schränke abgeschlossen. Die frühesten niederdeutschen Schränke des Germanischen Museums dürfen wir ebenfalls nicht gothisch, sondern gothisierend nennen; über den Anfang des 16. Jahrhunderts geht bei keinem die Entstehung zurück. Von den charakteristischen, frühen niederdeutschen Schränken der niedersächsischen Gauen besitzt das Museum leider kein Beispiel. Dem Typus, wie er in den Berliner und Hamburger Sammlungen und in Lüneburg vertreten ist, werden wir allerdings an den Renaissanceschränken und denen der bäuerlichen Wohngeräte noch begegnen. Aus dem Beginn, bezw. der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, besitzt das Museum nur einige niederrheinische Stücke.

Der vielleicht älteste davon ist der in Figur 117 wiedergegebene. Er ist außerdem unter den Schränken mit figürlichem Schmuck ohne ornamentaler Schnitzerei in Eichenholz derjenige, der am meisten Altes enthält. Der Schrank stammt aus Köln. Im Aufbau stellt derselbe einen ganz einfachen rechteckigen Kasten vor; die glatten Seitenwände scheinen alt zu sein. Die

Schlagleiste der Tür, der obere abschließende Sims sind modern. Vermutlich haben wir es mit Teilen eines ursprünglichen Wandschrankes zu tun. Darauf weist auch der Umstand hin, daß die Türen die ganze Höhe und Breite der Vorderseite einnehmen. Die Türen lassen sich ungefähr auf die Zeit um 1520—1530 datieren. Die schmalen Türflügel zerfallen in je drei Abteilungen, deren untere beiden Füllungen mit dem in den Rheinlanden so

Fig. 119. Rheinischer Stollenschrank. 1. Hälfte des 16. Jahrh.

beliebten Motiv des »gefalteten Pergament« geziert sind. Die Gestaltung der Pergamentrollen mit Ohren, zeigt schon einen gewissen barocken Zug. In den beiden oberen Abteilungen stehen in gothisierenden Nischen die Figuren von Petrus und Paulus, recht annehmbare Arbeiten des Schnitzmessers. Die Höhe beträgt 1,38 m, die Breite 0,86 m, die Tiefe 0,49 m.

Noch weniger als der vorige möchte der zweite rheinische Schrank dieser Gattung (Taf. IV) Anspruch erheben können, als altes Möbel im eigentlichen Sinne angesprochen zu werden. Der ganze Schrankaufbau ist neu und wird augenscheinlich nach dem rheinischen alten Originale hergestellt worden

Rheinischer Schrank. Anfang des 16. Jahrhdts.

sein. So ist das an sich sehr schöne Stück eigentlich mehr als Werk der Holzplastik, denn als Möbel wichtig. Alt sind nur die geschnitzten Füllungen, resp. die Türen und Schubladenvorderteile nebst den eisernen Beschlägen, sowie die Schubladenkästen. Interessant ist aber die Einteilung dieses Schrankes, die sich ausnahmsweise ähnlich derjenigen der oben geschilderten oberdeutschen Schränke gestaltet. Zwei Schrankgeschosse mit je zwei ge-

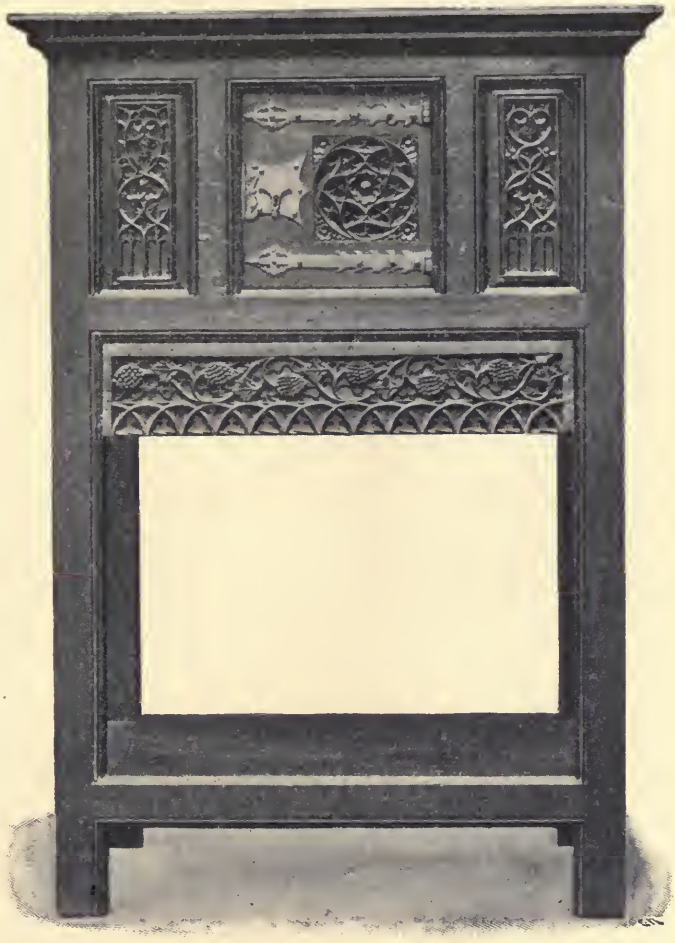


Fig. 120. Rheinischer Stollenschrank. 1. Hälfte des 16. Jahrh.

trennten Behältern, ein niedriges Mittelteil mit zwei Schubladen. Niederdeutsch ist die unregelmäßige Feldereinteilung zu drei, zwei, drei, wenn diese der ursprünglichen Gestaltung getreu entspricht. Die Schnitzereien stellen im oberen Geschoß in zwei getrennten Bildern die Verkündigung Maria, dazwischen in dem schmalen Mittelfeld den Drachentöter St. Georg dar. Auf den Schubladen, je durch die Schloßbleche getrennt, ein lagerndes Musikanten- und ein Liebespaar. Im Untergeschoß, zwei Szenen aus der Geschichte des Simson seitlich, in der Mitte die ganz michelangelesk aufgefaßte Gestalt eines Propheten oder Apostels ohne Attribut. Sowohl die architektonische

Umrahmung der geschnitzten Reliefs, die zwischen Gotik und Renaissance mit stärkerer Hinneigung zu letzterer schwankt, als die ganz vorzüglichen, frei und flott hingesetzten Figurendarstellungen beweisen, daß das Stück nicht viel vor der Mitte des 16. Jahrh. von einem sehr tüchtigen Bildschnitzer hergestellt worden sein muß. Der Schrank ist 1,50 m hoch, 1,33 m breit und 0,58 m tief. Die der Vorderseite folgende Einteilung der Schmalseiten hat mehrere Pergamentrollenfüllungen, ebenso die Rückseite.

Bei dem in Fig. 118 im Bilde vorgeführten Schrank, befinden wir uns in mehrfacher Beziehung auf unsicherem Boden. Über Provenienz und Entstehungsort ist nichts bekannt. Weiter weist ihn eigentlich die ausgeprägte Renaissancedekoration des Rankenfrieses, die Profilierung des Hauptsimses und dessen Zahnschnitt aus der Mitte der wenigstens äußerlich mittelalterlichen Möbel, die wir bisher betrachtet haben. Andererseits finden sich in dem dreigeschossigen Aufbau und der geschmackvollen Verwendung des dünngebildeten, gotisierenden Beschläge noch stärkere Anklänge an das verblühende Mittelalter, als an die neue Zeit. Den Schrank der niederdeutschen Gruppe zuzuzählen, veranlaßt einzig das Material, dunkelbraun gefärbtes Eichenholz. Das ganz in seinem ursprünglichen Teilen erhaltene Möbel ist freistehend gebildet und mißt 1,66 m in der Höhe, 0,71 m in der Breite und 0,37 m in der Tiefe.

Schließlich haben wir unter den in mittelalterlichen Stilformen gehaltenen Schränken auch noch zwei sogenannte »Stollenschränke« zu verzeichnen. Dieselbe bilden, ebenfalls in Eichenholz ausgeführt, eine Spezialität des Niederrheins und der angrenzenden Niederlande. Man geht wohl nicht fehl, wenn man ihren Ursprung vom französisch-burgundischen Nachbarland annimmt. Dort hatte der wachsende Komfort des fürstlichen und ritterlichen Lebens das Bedürfnis gefühlt, einen Schauschrank für die Prunkgefäße der Tafel, der sich stufenförmig aufbaute, zu schaffen, in vielen Fällen wird damit eine Art Anrichteschrank, das heutige Bufett, damit verbunden gewesen sein. Der Stollenschrank stellt eine Vereinfachung des französischen »dressoir« dar. Zwischen vier oder mehr Stollen, die das eigentliche Skelett des Möbels bilden, befindet sich in geringer Höhe eine horizontale Holzplatte, wohl stets zur Aufnahme größerer Hohlgefäße bestimmt. Weiter oben, meist etwa 1 m vom Boden entfernt, findet sich ein niedriges Schränkchen, manchmal mit einer Schublade darunter. Darüber eine flache Platte, in schwacher Manneshöhe, um Platten oder sonstige Tafelgeräte daraufzustellen.

Die beiden gotischen Stollenschränke des Museums, die in Fig. 119 und 120 abgebildet erscheinen, sind insofern keine ganz einwandfreien Exemplare, als bei ihnen, wie bei der übergroßen Mehrzahl aller in öffentlichen und privaten Sammlungen befindlichen Möbeln, nur das Schnitzwerk alt ist, alles übrige aber modern. Wie weit die Restauration hier getreu einem jedenfalls vorhanden gewesenen, aber stark zerstörten Original gefolgt ist, läßt sich schwer entscheiden. Der eine dieser Stollenschränke bildet ein halbes Achteck mit fünf Seiten, von denen die vorderste die breiteste, die seitlichen senkrechten die schmälsten sind. Die Rückwand reicht voll bis zum unteren

horizontalen Abschluß, die vier vorderen freistehenden Stollen von fünfseitigem Durchschnitt, haben einfache gotische Profilierung. Die fünf Schauseiten des eigentlichen Schränkchens zieren fünf stark erneuerte oder nachgeschnittene, geschnitzte Ranken- und Blattfüllungen, die auf einen rötlichen Grund aufgelegt sind. Die Maße sind 1,58 m Höhe, 1,06 m Breite und 0,67 m Tiefe.

Bei dem zweiten abgebildeten Exemplar sind wenigstens die Füllungen in ihrem ursprünglichen, alten Zustand belassen. Der Grundriß des Schrankes ist rechteckig, an den Seiten sind Rollfüllungen, senkrecht und wagrecht angeordnet worden. Die geschnittenen drei Füllungen an der Vorderseite des eigentlichen Schrankraumes zeigen eine Kombination von Maßwerk und vegetabilischem Ornament, die Vorderseite der unteren Schublade eine Weinranke über sich überschneidenden Halbkreisen. Die Schnitzereien gehören der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts an. Höhe 1,59 m, Br. 1,12 m, T. 0,56 m.

In den sämtlichen Stücken, die bisher betrachtet wurden, haben wir es in der Dekoration schon mit den Vorboten einer neuen Zeit zu tun. Sie gehören dem Übergang von der Gotik zur Renaissance an. Die Tendenz, welche diese letzten Ausläufer des Mittelalters kennzeichnen, ist das bewußte Fortschreiten vom Einfach-Praktischen zu immer mehr gesteigerter Dekoration, sogar mitunter auf Kosten der leichten Brauchbarkeit. Die Schranktypen änderten sich daher im weiteren Verlaufe des 16. Jahrhunderts wenig. Es handelte sich nur noch darum, an Stelle der schon nicht mehr mit vollem Stilgefühl behandelten gotischen Dekorationsmotive in bewußter Weise dem antikisierenden Renaissanceornament an allen Stellen zum siegreichen Durchbruch zu verhelfen.

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Die vorrömischen Schwerter aus Kupfer, Bronze und Eisen. Von Dr. Julius Naue. Mit einem Album mit 45 Tafeln Abbildungen. München 1903. Verlag der k. priv. Kunstanstalt Piloty u. Loehle. VIII und 126 Seiten. 4.

Mit diesem Werke hat die prähistorische Forschung einen sicheren Schritt vorwärts getan. Das ist bei dem derzeitigen Stande dieser Wissenschaft überhaupt nur erst möglich auf dem Wege der Spezialuntersuchungen, durch weise Beschränkung auf einen einzelnen Gegenstand, eine bestimmte Frage, die mit allen Mitteln umfassender Denkmälerkenntnis zu ergründen gesucht wird. Zur Lösung größerer Probleme, zur Feststellung der ursprünglichen Wohnsitze einzelner Völker, ihrer Wanderungen, der Ausbreitung ihrer Kultur und Kunst in jener fernen Vorzeit ist der Boden noch nicht hinlänglich bereitet und Hypothesen auf diesem Gebiete pflegen zwar ganze Ströme von Tinte und Druckerschwärze zu entfesseln, sind aber häufig mehr geeignet, die ruhige Entwicklung der prähistorischen Wissenschaft zu hemmen, als sie zu fördern.

Gleichwohl ist es keineswegs eine geringfügige Sache, eine unwesentliche Entwicklungsreihe im Bereiche der urgeschichtlichen Altertumskunde, deren Klarlegung sich der um die Erforschung der Prähistorie namentlich Süddeutschlands so hoch verdiente Verfasser diesmal zum Ziel gesetzt hat. Eine wie hervorragende Rolle das Schwert in primitiven Kulturen spielt und vor allem gespielt hat, ist bekannt genug. Eine Geschichte des Schwertes, die leider noch immer fehlt, würde gerade für die früheren und frühsten Epochen zugleich — im Umriß — eine Geschichte des künstlerischen Geschmacks wie des menschlichen Intellekts in sich begreifen können. Eben hierzu liefert Naue mit seinem Buche, der Frucht mehrerer Jahrzehnte — schon 1884 hatte der Verfasser in der anthropologischen Gesellschaft zu München einen Vortrag über die prähistorischen Schwerter gehalten, als dessen Erweiterung er selbst die vorliegende Arbeit bezeichnet —, einen überaus wertvollen Beitrag. Mit gründlichster Kenntnis sowohl der einschlägigen Litteratur wie auch des Bestandes der europäischen Museen und Sammlungen an prähistorischen Denkmälern ist er an seine Aufgabe, eine Entwicklungsgeschichte des Schwertes von seinen ersten Anfängen bis zur Zeit der Begründung des römischen Weltreiches darzubieten, herangetreten. Mit richtiger Einsicht in die Gefahren, die jedes Abirren vom festen Boden der Tatsachen in sicht birgt, hat er sich in erster Linie von den Denkmälern selbst und ihrer Formensprache leiten lassen, für die chronologische Einordnung der einzelnen Schwerterfunde nur zuverlässig überlieferte Begleitumstände und besser, daher ihrem relativen Alter nach genauer bekannte Beigaben, wie namentlich Gewandnadeln und Tongefäße, zu Rate ziehend. Die absolute Zeitbestimmung, wenn auch gelegentlich nach den Untersuchungen und Aufstellungen von Montelius, Ohnefalsch-Richter und anderen vorsichtig angedeutet, tritt dagegen durchaus in den Hintergrund.

Einer Arbeit von solcher Tiefgründigkeit und Gewissenhaftigkeit gegenüber hat der Kritiker, der nicht mit denselben reichen Spezialkenntnissen ausgestattet ist, einen schweren Stand. Er wird dabei wie von selbst lediglich zum Referenten werden. Und so beschränke denn auch ich mich darauf, zu betonen, daß mir bei sorgfältiger Lektüre des Buches der Gedankengang überall folgerichtig und zwingend, die Entwicklungsreihen, die uns hier — und zwar zum erstenmal in solchem Umfange — geboten werden, durch-

aus klar und im wesentlichen geschlossen erschienen sind. Ich glaube daher der Sache zu nützen, wenn ich im folgenden den Inhalt des Naue'schen Werkes kurz darlege. Ist es doch trotz der dem Buche in dankenswerter Fülle beigegebenen Register und tabellenartigen Verzeichnisse nicht immer leicht, zum eigentlichen Kerne vorzudringen; denn im schweren Panzer ernster, hoher Wissenschaft schreitet der Verfasser einher.

»Das Studium der ältesten Bronzeschwerter«, so beginnt Naue, »läßt ihre Entstehung aus den Dolchen erkennen« und zwar leiten sie sich von den Kupferdolchen her, wie solche — noch nicht gegossen, sondern gehämmert oder geschmiedet — bisher aus Ägypten, Cypern, Syrien, Italien, Österreich und Spanien bekannt geworden sind. Die cyprischen Dolche dieser Art mögen nach Ohnefalsch-Richter etwa der ersten Hälfte des dritten Jahrtausends vor Christi Geburt angehören. Aus annähernd der gleichen Zeit stammen auch bereits die frühesten cyprischen Kurz- und Lang-Schwerter, die, gleichfalls noch aus Kupfer geschmiedet, zusamt einigen in Siebenbürgen und Spanien gefundenen Kupferschwertern (Typus I: Tafel II, 4 bei Naue*)) und zwei in ihrem nun weniger rautenförmig als sternartig gebildeten Klingendurchschnitte sich von jenen Dolchen mehr entfernenden, daher wohl etwas jüngeren Kupferschwertern aus der Felsnekropole von Hagia-Paraskevi auf Cypern (Typus Ia: Tafel III, 1) zu den frühesten Bronzeschwertern, nämlich jenen der Schachtgräber von Mykenae hinüberleiten. Diese in vorzüglichem Guß ausgeführten Schwerter scheiden sich in zwei Gruppen. Die Schwerter der einen Gruppe unterscheiden sich von den ihnen zunächst verwandten Paraskevi-Schwertern wesentlich dadurch, daß an Stelle der bis dahin üblichen Griffangel eine sehr kurze und schmale, einmal durchlochte Griffzunge getreten ist (Typus Ib: Tafel III, 3), die sich bei den Schwertern der anderen Gruppe als breit und ziemlich lang, dazu mit niederen Seitenrändern zur Aufnahme der Griffschalen versehen darstellt (Typus Ic: Tafel III, 4). Fünf bis sechs kurze starke Griffnägel mit flachen oder flachrunden Köpfen dienten hier ehemals zur Befestigung solcher Schalen, von denen, da sie wohl in der Hauptsache aus Holz hergestellt waren, nur hin und wieder der dünne Goldbelag auf uns gekommen ist, während sich die notwendig anders geformten, nur durch einen dicken Nagel mit der in sie eingelassenen Griffangel fest verbundenen Bein- oder Alabasterknäufe von Schwertern der ersteren Gruppe besser erhalten haben. Sowohl vom Typus Ib wie vom Typus Ic gibt es einige Schwerter, deren Klingen mit flach erhabenen, scharf umrissenen Tierbildern, Figuren von Pferden und Greifen, geschmückt sind. Alle diese Schwerter aus den Schachtgräbern von Mykenae gehören der Zeit um 1500 v. Chr. an. Wie sie aller Wahrscheinlichkeit nach in direkter Anlehnung an jene cyprischen Kupferschwerter entstanden sind, so haben sie andererseits wieder einer Anzahl in Sizilien gefundener Schwerter etwa des 12. vorchristlichen Jahrhunderts offenbar als Vorbilder gedient. Zeitlich dazwischen, um 1400 vor Chr., mögen einige Bronzekurzschwerter anzusetzen sein, die aus dem Typus Ic hervorgegangen sind (Typus Id: Taf. V, 3) und gelegentlich (Jalysos, Mykenae) parierstangenartige Griffe aufweisen (Typus Idd: Taf. V, 4). Eine interessante Variante dieses letzteren Typus bildet das bei Hammer in der Nähe von Nürnberg gefundene Langschwert von Bronze (Taf. V, 5). »Diese schöne seltene Waffe ist sicher ein Importstück und wahrscheinlich griechischen Ursprungs.« Italien dagegen ist wohl zugleich auch die Heimat der dort häufig auftretenden Bronzeschwerter mit meist olivenblattförmigen, sehr spitzen Klingen und denen des Typus Id ähnlichen geränderten Griffen, dazu Scheiden aus starkem Bronzeblech, die zumeist mit fein eingravierten Zickzacklinien, »Wolfszähnen« u. s. w. verziert sind und unten in einen kunstvoll angegossenen Zapfen mit zwei oder drei Knöpfen endigen (Typus Ie: Tafel V, 6; Scheide mit interessanten Frosch- und Schwertdarstellungen: Taf. VI, 2). Nach Montelius stammen die frühesten Schwerter dieser Art aus der Zeit von 1100—1000 v. Chr.

*) Für die freundlichst erteilte Erlaubnis zur Wiedergabe eines Teils der seinem Werke beigegebenen Abbildungen möchten wir nicht verfehlen Herrn Professor Naue, sowie der Verlagsbuchhandlung auch an dieser Stelle unseren verbindlichsten Dank zu sagen. Die Abbildungen sind bei uns in ½ der Größe gegeben, in der sie auf Naues Tafeln erscheinen.

Gleichfalls nach Italien und zwar nach Mittelitalien verlegt Naue, wesentlich in Übereinstimmung mit Montelius, die Entstehung eines anderen Schwerttypus, als dessen Hauptvertreter das von Schliemann in dem cyklopischen Hause auf der Akropolis von Mykenae gefundene Bronze-Langschwert zu betrachten ist (Typus II: Tafel VI, 3), das danach also nicht mehr als »jüngeres Mykenaeschwert« bezeichnet und als ein Prototypus, »der aus Ägypten nach Griechenland gelangte und von hier aus seine Verbreitung nach Mittel- und Nordeuropa nahm«, angesehen werden darf. Die fast geraden, sich allmählich zuspitzenden Klingen der Schwerter dieses Typus, sodann die ziemlich starke, gewölbte, oben anschwellende und gerundete Mittelrippe der Klingen, endlich die mit niederen Rändern versehene, unten fast halbkreisförmige Griffzunge, die in den sanft geschwungenen Griffteil übergeht und in zwei hörnerartige Ansätze endet, lassen die Schwerter des Typus II den Kurzschwertern des Typus Id näher verwandt erscheinen als jenen älteren in den Schachtgräbern gefundenen Mykenaeschwertern. Und da man sie allgemein in die Zeit um 1200 vor Chr. zu setzen pflegt, liegt es nahe, ihnen Einfluß auf die Formentwicklung des jüngeren Typus Ie beizumessen, der vielleicht von ihnen den unteren Griffabschluß entlehnte, während der Knauf von den griechischen Kurzschwertern des Typus Id herübergenommen wurde. In Mittel- und Unteritalien allein wurden bisher 18 Bronzeschwerter vom Typus II gefunden. Außer jenem Akropolisschwert gesellt sich auch ein allerdings jüngeres Eisenschwert, das in einem gräco-phönikischen Grabe zu Kurion auf Cypern gefunden wurde und sich jetzt in Naues eigenem Besitz befindet, ihnen hinzu; andere Schwerterfunde aus der Balkanhalbinsel, der Schweiz, Nord- und Süddeutschland, Dänemark, Schweden, Finnland, Österreich und Ungarn, die zum großen Teil allerdings erheblich später zu datieren sind, da es wohl geraume Zeit gedauert haben wird, bis Bronzeschwerter dieses Typus nach Mittel- und Nordeuropa gelangten, schließen sich an.

Die nächste Umformung des Typus II scheint in Ungarn am Ende der älteren oder zu Beginn der jüngeren Bronzezeit vor sich gegangen zu sein. Charakteristisch sind für diese »ungarischen Schwerter Typus IIa« (Tafel IX, 1, 2) namentlich die sich nach unten verbreiternden, dann in eine mehr oder weniger lange Spitze ausgehenden, im übrigen meist dachförmigen und mit feinen Rippen (parallel den Schneiden) verzierten Klingen, die weit nach außen gehenden Griffflügel und die Griffzungen, die, zunächst flach nach außen gewölbt und mit zwei niederen Hörnern abschließend (Tafel IX, 1), bei etwas späteren Schwertern stark ausbauchen und in zwei mehr oder weniger breite Hörner übergehen (Tafel IX, 2). Der Typus tritt uns in ungarischen Funden besonders häufig entgegen, doch kennen wir auch aus Österreich, Nord- und Süddeutschland, Schweiz, Frankreich und Sizilien Vertreter desselben.

Daneben entwickelt der Norden Europas offenbar direkt aus dem Typus II jene oft sehr langen Bronzeschwerter, »die sich von den ungarischen wesentlich durch die schöne Form der Klingen unterscheiden«, die ganz allmählich und sehr fein anschwellend und in eine lange Spitze endigend, nicht sowohl, wie die ungarischen Schwerter, den Eindruck des Wuchtigen machen, als vielmehr durch die Schlankheit ihrer Erscheinung geschmackvoll erscheinen, fast elegant wirken — ein Unterschied, der ohne Zweifel in dem feineren Schönheitssinne der nordischen Stämme seinen Grund hatte (»nordische Schwerter Typus IIb«: z. B. Tafel X, 1). »Hieran reihen sich einige Bronzeschwerter mit breiten, geraden und langen Klingen mit Mittelrippen« (»Typus IIc der nordischen Schwerter«: z. B. Tafel X, 5), sowie die möglicherweise etwas jüngeren Bronzeschwerter des Nordens, »welche allmählich sich verjüngende (nicht mehr oben einziehende) spitz zulaufende Klingen haben« (»nordische Schwerter Typus IId«: z. B. Tafel XI, 2).

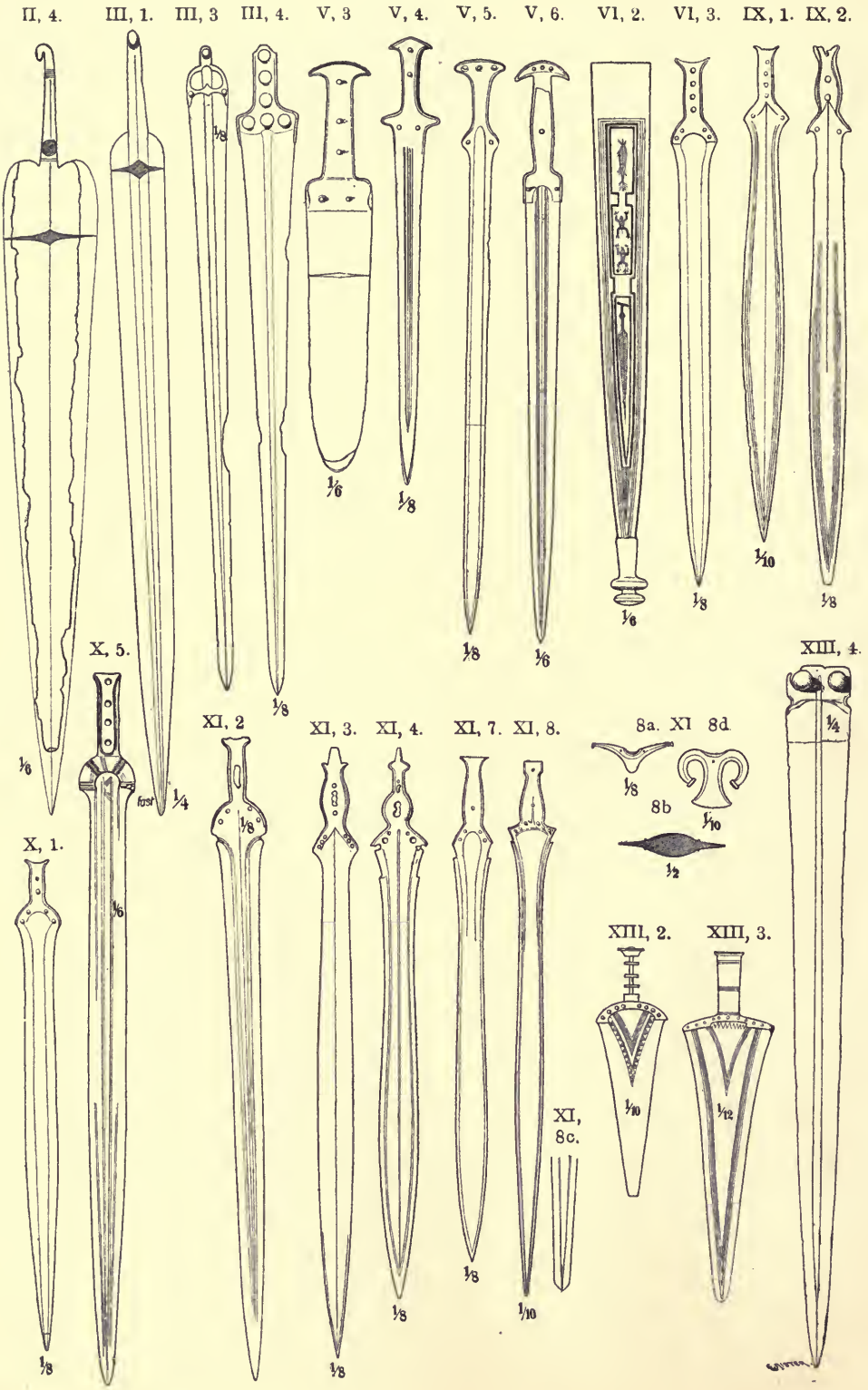
»Aus dem Typus II, besonders aber wohl aus dem ungarischen Schwerter-Typus IIa haben sich die zahlreichen Bronze- und Eisenschwerter entwickelt, die als Hallstattzeit-Schwerter bezeichnet werden.« Einige spätere ungarische Schwerter mit mehr oder weniger stark geränderten Griffen und mit oben ziemlich stark einziehenden und nach unten mehr oder weniger anschwellenden Klingen (Tafel XI, 3) bilden dazu den Übergang,

die Vorstufe. Auch finden wir hier gelegentlich schon jene eigentümliche beiderseits eine hakenartige Spitze schaffende Einziehung der Klinge an deren unterem Ende (z. B. Taf. XI, 4), die uns dann bei den eigentlichen Hallstattzeit-Schwertern, den aus Bronze gegossenen wie den aus Eisen geschmiedeten, alsbald wieder begegnet und vermutlich zur Anlegung eines Riemens diente. Diese Schwerter insbesondere kennzeichnen sich sowohl durch die Form ihrer Klingen als auch durch die Art ihrer Griffe und die merkwürdige Bildung der Ortbänder, mit denen die Scheiden ausgestattet waren. Die Klingen sind meistens sehr lang und mit einer sanft gewölbten, breiten und den Schneiden parallel gehenden Mittelrippe versehen. Diese wird bei den — übrigens älteren und selteneren — Bronzeschwertern in der Regel, bei den jüngeren und häufiger vorkommenden Eisenschwertern wegen der Schwierigkeit des Schmiedens nur ausnahmsweise außen von je einer sehr feinen und schön ausgeführten Rippe begleitet. Die Griffzungen enden in einem viereckigen, flachen, oft mit einem Dorne versehenen Knaufe und haben ebenso wie die Griffflügel entweder sehr niedrige oder gar keine Ränder. Einige der bei Hallstatt gefundenen Schwerter haben elfenbeinerne Griffe und Knäufe, die reich mit Bernstein eingelegt sind, und das berühmte Eisenschwert von Gomadingen (Württemberg), wohl eine Prunkwaffe für feierliche Gelegenheiten, ist am ganzen Griffe und am Griffknaufe mit Goldblech überkleidet. Die Verzierungen bestehen aus Dreiecken und einer Art Mäander. Die Ortbänder endlich springen bei den älteren Bronzeschwertern der Hallstattzeit beiderseits flügelartig vor, bei den jüngeren dagegen biegen sich die Flügel nach unten und innen, sodaß etwa die Form der heraldischen Lilie entsteht (Tafel XI, 7 und 8—8d). Von anderen Schwertern (und Dolchen) der jüngeren Hallstattzeit, Bronzewaffen mit vollgegossenen Griffen, wird weiter unten die Rede sein.

Eine andere Entwicklungsreihe — oder sollen wir lieber sagen: eine andere Gruppe von Entwicklungsreihen? — umfaßt die zahlreichen Bronzeschwerter ohne Griffzungen, an die sich Schwerter mit kurzen Griffzungen ohne Ränder und solche mit Griffangeln anschließen. Die Schwerter der ersteren Art leiten sich aus den fast triangulären Dolchen und daraus entwickelten Kurzschwertern her, die, in Italien zuerst aufgekommen, von da nach Frankreich, der Schweiz und Deutschland importiert und hier nun auch vielfach nachgeahmt wurden. Naue bezeichnet diese Vorstufe als Terramaretypus und stimmt Montelins zu, der diese Dolche und Kurzschwerter der ersten Periode der Bronzezeit zuweist. Die italienischen (z. B. Taf. XIII, 2) mögen der Zeit von 1950 bis 1800 v. Chr., die nordischen (z. B. Taf. XIII, 3: Schwert von Daber, Kreis Deutsch-Krone) etwa dem folgenden halben Jahrhundert (1800—1750 v. Chr.) angehören.

Aus solchen verlängerten Dolchen also entstanden die der Mitte der älteren Bronzezeit zuzuweisenden Kurz- und Langschwerter mit schilfblattähnlichen, dachförmigen Klingen, deren unten gerade abschließender Holz- oder Knochengriff mit zwei kurzen, dicken, oben etwas gewölbten oder flachen Bronzenägeln an der Klinge befestigt st (Typus III: Taf. XIII, 4 Kurzschwert aus der Oberpfalz, 41 cm lang; XIII, 5 Langschwert aus Mollkirch im Unter-Elsaß, 52,8 cm lang, XIII, 5a dessen Klingendurchschnitt in natürlicher Größe). »Schwerter dieses frühen Typus sind außerordentlich selten.«

Eine Fortentwicklung zeigen diejenigen Bronzeschwerter, bei denen die im übrigen gleichgeformten Klingen gegen den Griff zu in geschwungener Linie ausladen, dann scharf absetzen, um nach kürzerer oder längerer Abschrägung horizontal abzuschließen (Typus IIIa: Kurzschwert Taf. XIV, 1; Langschwert Taf. XIV, 2). Sie gehören der Zeit von Mitte bis Ende der älteren Bronzezeit an. »Fast gleichzeitig mit diesen Schwertern sind diejenigen, bei welchen der obere Klingenteil, der an die nach unten gerundeten Griffflügel anschloß, mehr oder weniger gerundet gebildet ist.« Verschiedentlich tritt dabei mehr oder minder reichliche Klingenverzierung auf (Typus IIIb: Taf. XIV, 4). Eher dem Beginne der jüngeren Bronzeperiode sind die folgenden Schwerter mit noch schilfblattähnlichen Klingen, doch gerundeter oder kantiger Mittelrippe auf denselben

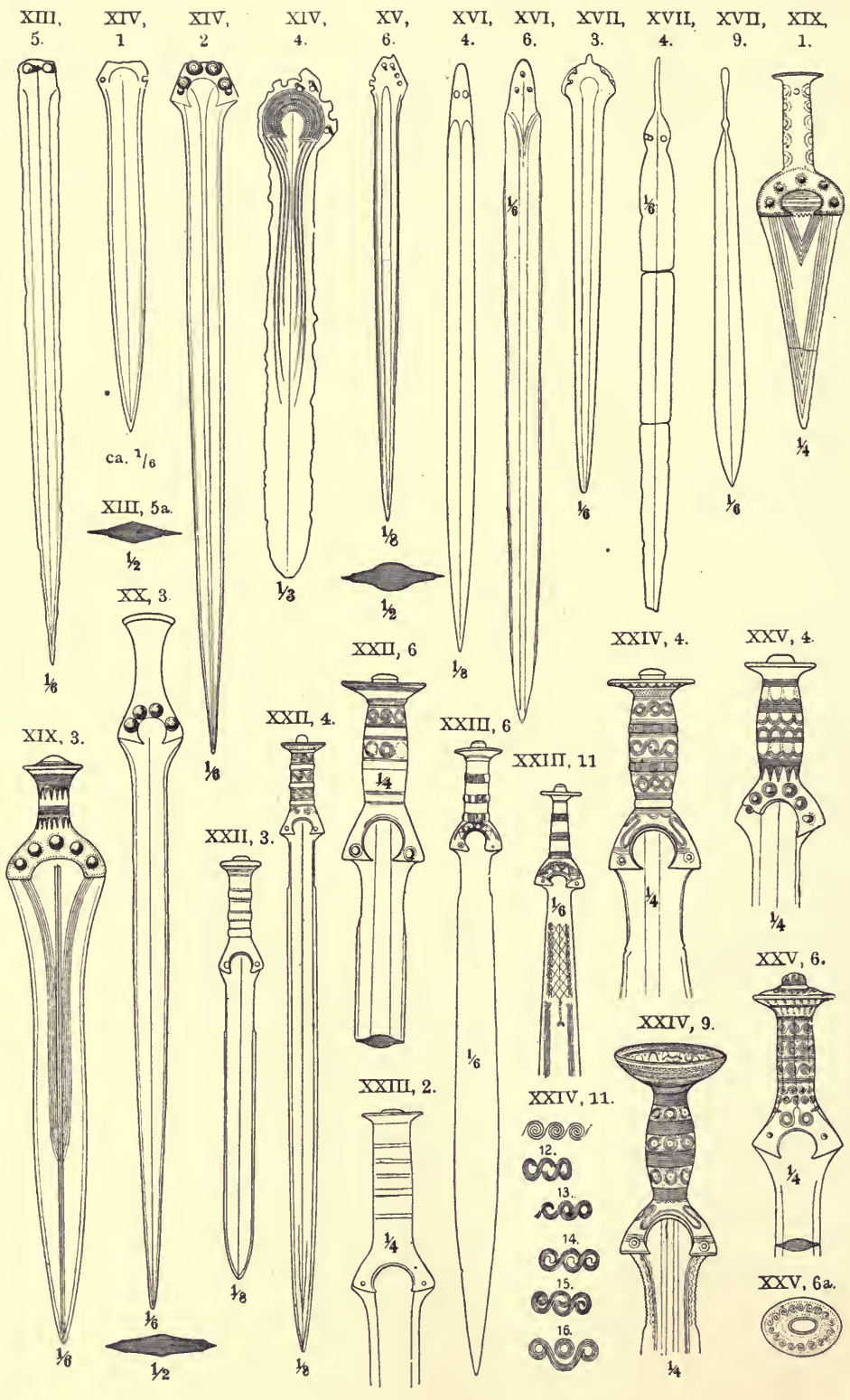

II, 4.
III, 1.
III, 3
III, 4.
V, 3
V, 4.
V, 5.
V, 6.
VI, 2.
VI, 3.
IX, 1.
IX, 2.
X, 5.
X, 1.
XI, 2
XI, 3.
XI, 4.
XI, 7.
XI, 8.
8a. XI 8d
8b
XI, 8c.
XIII, 2.
XIII, 3.
XIII, 4.

und mit abgeschrägtem oder gerundetem Klingenabschlusse zuzuweisen (Typus IIIc: Taf. XV, 6).

»Den Typus IV vertreten diejenigen Bronzeschwerter, welche mit einer meistens kurzen, sich nach oben verjüngenden Griffzunge versehen sind, über welche der Griff geschoben und mit mehreren kleinen Bronzenägeln befestigt wurde.« (Taf. XVI, 4: Klinge dachförmig, aus der Schweiz; XVI, 6: Klinge mit Mittelrippe, aus Ungarn). Aller Wahrscheinlichkeit nach aus den nicht entfernten Gußzapfen entwickeln sich dann weiterhin an Stelle der Griffzungen mehr oder weniger lange Griffangeln, über welche die Griffe eingefügt werden (Typus V: Tafel XVII, 3 und 4). An Schwerter dieser Art, die der jüngeren Bronzezeit angehören, reihen sich unmittelbar jene in Nord-Italien ziemlich häufig vorkommenden Schwerter aus dem Ende der Bronzezeit oder dem Anfange der Eisenzeit, für die »der glockenförmige aus dem früheren herzähnlichen entstandene Klingenabschluß und die meistens im Durchschnitt viereckige lange Griffangel mit stärkerem Zapfen« charakteristisch sind (z. B. Taf. XVII, 9). Diesen italienischen ähnliche Schwerter finden sich zahlreich auch diesseits der Alpen.

Gleichfalls an einige Dolche und Kurzschwerter des Terramaretypus und zwar solche mit vollgegossenen Bronzegriffen (z. B. Taf. XIX, 1) knüpft die im folgenden behandelte Entwicklungsreihe an. Ihren Klingen nach etwa den ebenfalls von den triangulären Dolchen des Terramaretypus hergeleiteten Schwertern des Typus IIIb entsprechend weisen einige offenbar mit diesen gleichzeitige Exemplare aus Bronze gegossene Griffe auf, die »meistens reich mit eingeschlagenen Ornamenten, hauptsächlich mit den für die älteste Bronzezeit charakteristischen langen »Wolfszähnen« verziert sind«, neben denen auch Bänder, wohl ein Nachklang der die ursprünglicheren Holz- und Knochengriffe zusammenhaltenden Bronzewickelungen, u. dergl. m. erscheinen (Typus A: Taf. XIX, 3). Die meisten dieser Schwerter stammen aus Norditalien. Nicht rein cylindrisch, wie bei diesen, dazu ohne Verzierung ist der vollgegossene Griff bei einigen Schwertern der älteren Bronzezeit, deren Klingen denen des Typus IIIc entsprechen und die Naue bisher nur aus Süddeutschland und (eines) aus Ungarn kennt (Typus Aa: z. B. Taf. XX, 3).

Einige dieser Schwerter mit wiederum zylindrischen und zuweilen auch einfach verzierten Griffen leiten dann zu den Schwertern des folgenden Typus aus dem Ende der älteren Bronzezeit über, »bei denen die ziemlich langen, zylindrischen und im Durchschnitt meist ovalen Griffe mit drei ovalen Bändern und einer großen runden, selten ovalen (zum Zweck der Befestigung des Schwertes häufig durchlochten) Knaufplatte versehen sind, aus welcher ein niedriger kegelförmiger, oben schwach gewölbter Knopf entspringt« (Typus B: Taf. XXII, 3). Jene Bänder, wohl wieder eine Reminiszenz an die frühere Art der Griffe, sind leicht erhaben, die Klingen gerade mit sanfter Verjüngung zur Spitze, dachförmig und gegen den Griff zu mit einer etwa 4 cm langen gezähnten Einziehung; der Guß der Klingen wie der Griffe ist tadellos, ihre Zusammenfügung äußerst präzis. Hierher sind auch jene im übrigen gleichartigen Schwerter zu rechnen, an deren Griffen die breiten Felder zwischen den Bändern, die Knäufe und Griffflügel mit vertieften Ornamenten, einfachen Spiralen oder Doppelzickzacken, verziert sind (vgl. Taf. XXII, 4 im Inn bei Kraiburg in Oberbayern gefunden). Dagegen scheinen die vermutlich auch etwas jüngeren allerdings sehr selten vorkommenden Schwerter mit nach oben verjüngten oder nur ein feines Oval bildenden Griffen, deren außen etwas abgeschrägte, unten gerade Griffflügel sich nach innen derart zuspitzen, daß sie fast einen unten offenen Kreis bilden, eine weitere Entwicklungsstufe zu bezeichnen (Typus Ba: Taf. XXII, 6 gefunden in der Nähe des Chiemsees). Mit »Typus C« bezeichnet sodann Naue »diejenigen Bronzeschwerter, bei welchen die zylindrischen Griffe anstatt der erhabenen Bänder vertieft eingeschlagene Linienbänder mit und ohne verzierte Zwischenfelder haben« (Typus C: Taf. XXIII, 2 bei Cannstatt im Neckar gefunden). Der Zeit nach


XIII, 5.
XIV, 1
XIV, 2
XIV, 4.
XV, 6.
XVI, 4.
XVI, 6.
XVII, 3.
XVII, 4.
XVII, 9.
XIX, 1.
ca. 1/6
XIII, 5a.
1/2
1/6
1/6
1/3
1/8
1/2
1/8
1/6
1/6
1/6
1/4
XX, 3.
XIX, 3.
XXII, 6
XXII, 4.
XXIII, 6
XXIII, 11
XXIV, 4.
XXV, 4.
XXII, 3.
1/4
1/6
1/4
1/4
XXV, 6.
1/6
1/8
1/6
1/2
1/8
XXIII, 2.
XXIV, 11.
XXIV, 9.
12.
13.
14.
15.
16.
1/4
1/4
XXV, 6a.
1/4

mögen die zuletzt besprochenen beiden Typen (Ba und C) der jüngeren Bronzezeit angehören, etwa bis zur Mitte derselben reichen.

Man hat bisher fast allgemein angenommen, daß alle diese zuletzt besprochenen Schwerter des Typus B, Ba und C aus Ungarn stammten, wo ähnliche, offenbar den gleichen Zeitepochen angehörende Bronzeschwerter in verhältnismäßig großer Zahl gefunden worden sind. Allein die ebenfalls nicht ganz unbeträchtliche Menge der in Süddeutschland, Oberösterreich u. s. f. zu Tage geförderten Schwerter dieser Art und vor allem gewisse charakteristische Abweichungen, welche die ungarischen Schwerter aufweisen, lassen diese Ansicht noch nicht als durchaus haltbar erscheinen. Den eigentlichen ungarischen Schwertern wird vielmehr vorderhand, d. h. nach dem heutigen Stande der Forschung, eine der oben skizzierten parallel gehende Sonderentwicklung zuzuerkennen sein, wobei freilich Beeinflussungen herüber und hinüber keineswegs ausgeschlossen sind, wie denn auch ein Export ungarischer Schwerter in alter Zeit tatsächlich bestanden zu haben scheint. Darauf deuten mehrere in außerungarischen Ländern bis nach Schweden hinauf gefundene Schwerter mit den speziellen Eigentümlichkeiten der ungarischen Schwerter mit ziemlicher Sicherheit hin.

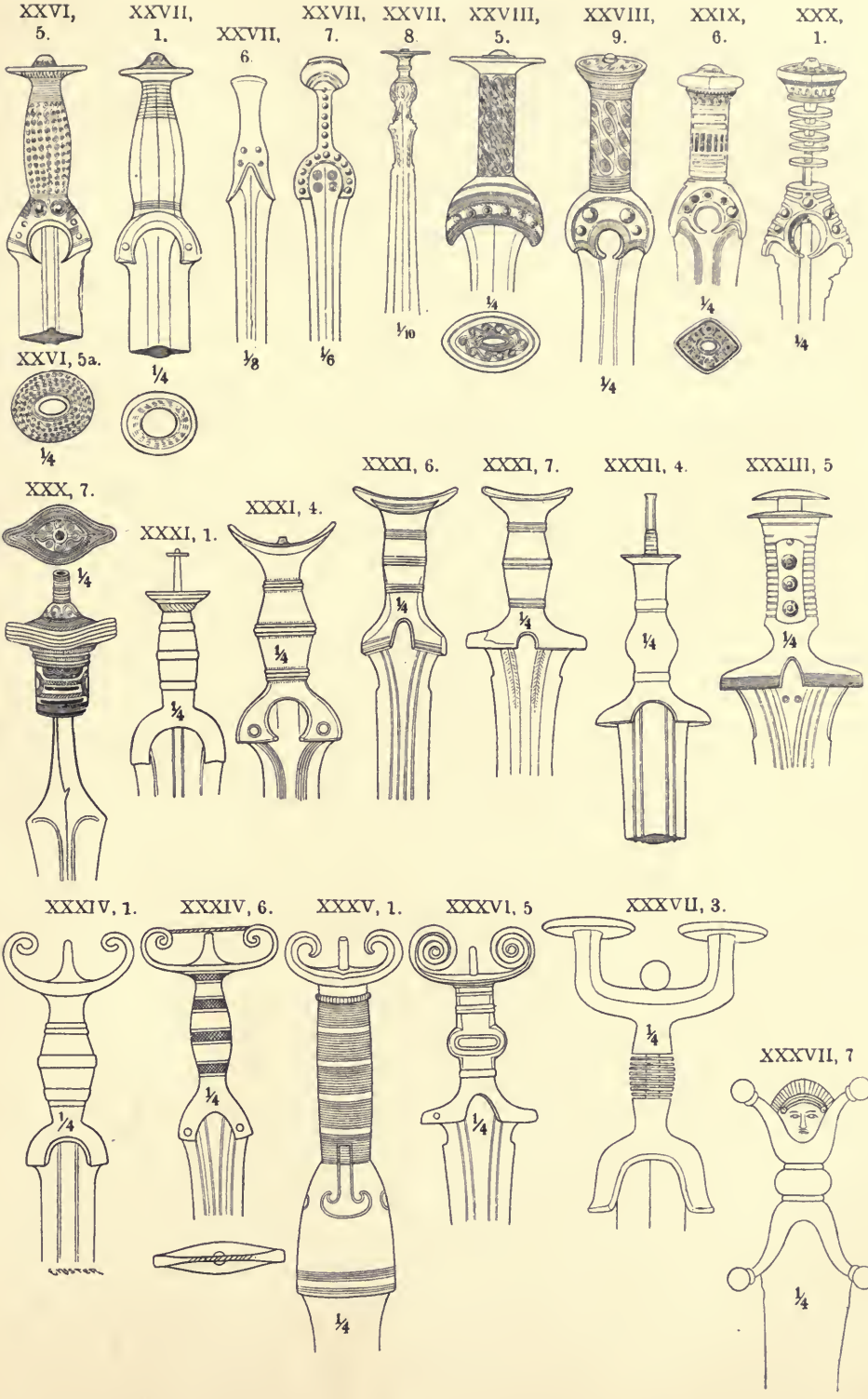
Zu jenen Eigentümlichkeiten nun gehören nach Naue die abweichende Form der Klingen, die von oben nach unten allmählich anschwellen und in eine mehr oder weniger lange Spitze endigen, ferner die allgemeiner auftretenden nicht zylindrischen, sondern sich nach oben verjüngenden oder im Umrisse ovalen Griffe und besonders die keine eigentliche Spirale zeigenden »ungarischen Spiralmotive«, mit denen ein ansehnlicher Teil der Ornamentation bestritten wird (Tafel XXIV, 11 zeigt eine »echte«, 12—16 mehrere »ungarische« Spiralen). Danach teilt nun Naue entsprechend der obigen Gruppierung auch diese Schwerter in »ungarische Schwerter des Typus Aa (Taf. XXIII, 6 mit noch rein zylindrischem Griff), B (z. B. Taf. XXIII, 11), Ba (z. B. Taf. XXIV, 4)« und läßt von diesen letzteren, die noch durch ihre großen scheibenförmigen Knäufe mit niederen kegelförmigen oder pilzartigen Knöpfen besonders charakterisiert sind, einen weiteren »Typus Bb der ungarischen Schwerter« abzweigen, dessen Vertreter den Knauf zur Schalenform entwickelt zeigen (z. B. Taf. XXIV, 9).

Zu dem folgenden Haupttypus leiten sodann diejenigen Schwerter über, »bei welchen der etwas ovale, mit vertieften Linienbändern, konzentrischen Kreisen, Reihen kleiner Halbmonde, Wolfszähnen u. s. w. verzierte Griff entweder nach unten und innen abgeschrägte oder gerundete Griffflügel hat«, der Klingendurchschnitt in der Regel linsenförmig ist (Übergangstypus C zu D: z. B. Taf. XXV, 4). Jener Haupttypus selbst kennzeichnet sich durch »die im Durchschnitt achteckigen, im Umriß mehr oder weniger ovalen, zumeist reich verzierten Griffe, die ovalen oder spitzovalen Griffknäufe und Knöpfe, die unten nach innen abgeschrägten spitzigen Griffflügel und die meistens mit Mittelrippe versehenen Klingen« (Typus D: z. B. Taf. XXV, 6 in einer Lehmgrube bei Englschalking, bei München, gefunden, jetzt im Bayerischen Nationalmuseum; dazu 6a: der Griffknauf von oben gesehen). Allmählich werden die Griffe länger und schlanker, die Knaufplatten erhalten eine gedrückt runde Form, die Griffflügel laufen in geschwungener Linie in scharfe Spitzen aus (Übergangstypus D zu E: z. B. Taf. XXVI, 5, 5a). Dann nehmen die Griffe, sich nach oben stark verjüngend, eine schön geschwungene Form an, während sich die unten abgeschrägten Griffflügel mehr nach außen runden und innen statt des bisherigen Dreiviertelkreises einen Halbkreis bilden (Typus E: z. B. Taf. XXVII, 1). Gelegentlich mitgefundene Beigaben lassen vermuten, daß die Schwerter vom Typus C—D und D der Epoche von Mitte bis Ende der jüngeren Bronzezeit, die Schwerter vom Typus D—E und E dem Ende der jüngeren Bronzezeit zuzuweisen sind. Erhebliche Abweichungen zeigen namentlich ein paar bei Spandau (Taf. XXVII, 6) Nieder-Finow, Brandenburg, (XXVII, 7) und Horchheim bei Worms (XXVII, 8), ferner mehrere in Frankreich und Großbritannien gefundene Schwerter der gleichen Epoche, sowie endlich die »nordischen Bronzeschwerter mit Griffen«, denen der folgende Abschnitt in Naues Buch gewidmet ist.

Die weitaus große Mehrzahl der im Norden Deutschlands (besonders in Schleswig-Holstein), in Dänemark und Schweden gefundenen Bronzeschwerter mit Griffen nämlich nehmen eine deutlich geschiedene Sonderstellung ein und zerfallen ihrerseits in eine ältere und eine jüngere Gruppe. Die älteren Schwerter dieser Art unterscheiden sich von den zuletzt besprochenen (Typen A—E) wesentlich durch die abweichende Form ihrer einfach verzierten Griffflügel, die entweder nur schwach gerundet sind und über der Klinge in konkaver Linie abschließen (Tafel XXVIII, 5) oder auch je in einer Art Haken endigen, wodurch dann über der Klinge ein unten offener Kreis gebildet wird (Tafel XXVIII, 9). Die Form der Klingen ist zumeist jene schlanke und elegante der früher charakterisierten nordischen Schwerter; in der Ornamentation der Griffe spielen durch Tangenten verbundene konzentrische Kreise und Linienbänder eine große Rolle. Wegen der Ähnlichkeit, die Griff und Knauf einiger dieser Schwerter mit den süddeutschen und ungarischen des Typus B haben, ist möglicherweise Beeinflussung des Nordens durch den Süden anzunehmen. Zeitlich gehört diese ältere Gruppe nordischer Bronzeschwerter — nach Splieth, Inventar der Bronzealterfunde S. 18 ff. — der II. Periode der nordischen Bronzezeit an, die nach Montelius etwa die Jahre 1250—1050 v. Chr. umfaßt.

Bei den jüngeren Schwertern, die wiederum in der Regel die »nordischen Klingen« aufweisen, werden die (bisher ovalen) Knäufe kleiner und rhombisch und sind, wie schon bei einigen älteren Schwertern, durchweg mit acht kleinen Kreisen verziert; »die Bronzegriffe wechseln mit solchen aus Bronze- und Horn- oder Knochenscheiben ab und werden endlich aus anderem Materiale — Holz und Horn etc. — hergestellt, um durch die verschiedenen Farben eine größere Eleganz zu erzielen«; die Griffflügel werden nun häufig mit zungenartigen Bändern verziert (Beispiele: Tafel XXIX, 6 samt Knaufoberseite, XXX, 1 und 7). Es ist nach Naue anzunehmen, daß diese Schwerter, die nach Spieth (a. a. O. S. 56 ff.) der III. Periode der nordischen Bronzezeit (nach Montelius 1050 bis 900 v. Chr.) zugeteilt werden müssen, aus den Bronzeschwertern des Typus D entstanden sind.

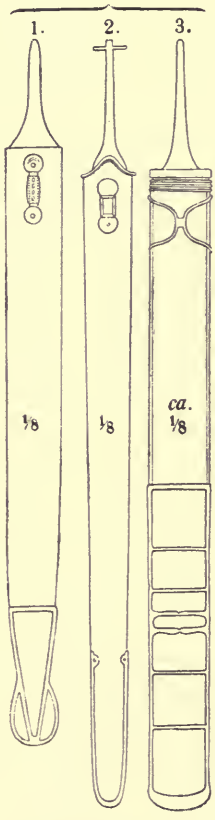
Mit den nunmehr folgenden Schwertern verlassen wir die Bronzezeit und treten in jene neue Epoche ein, in der das Eisen zuerst erscheint, um in der Herstellung der Waffen die Bronze allmählich ganz zu verdrängen. »Während demnach in der Bronzezeit und in der Übergangsperiode zu der Hallstattzeit sämtliche Waffen aus Bronze gegossen sind, werden sie in der Hallstattzeit aus Eisen geschmiedet.« Da sind zunächst die Schwerter vom sogenannten »Möringer- oder Rhône-Typus«, deren älteste sich nach Naue aus dem Typus E entwickelt haben und sich von den Schwertern dieses wie der früheren Typen vornehmlich durch den abweichenden Griffknauf unterscheiden, »der mit einem rundlichen Knopfe aus Knochen oder Holz besetzt war« (vgl. Taf. XXXI, 1 aus Este). Die Weiterbildung erfolgte offenbar in der Weise, daß aus dem ovalen Griffe in der Regel ein aus zwei mit den breiteren Enden aufeinandergefügten abgestumpften Kegeln gebildeter, mit drei oft horizontal gereifelten Bändern verzierter Griff wurde und an die Stelle des früheren Griffknaufes ein ovaler, mehr oder weniger konkaver mit kleinem Knopf in der Mitte trat (z. B. Taf. XXXI, 4 aus Trévoux). Eine übrigens sehr seltene Übergangsform stellen sodann diejenigen Schwerter dar, bei denen der Griffflügelteil kürzer geworden, in geschwungener Linie nach außen greift und so ein wenig über die Klinge vorkragt, jener Griffknopf aber wieder verschwunden ist (Tafel XXXI, 6 von Tütz, Kreis Deutschkrone, Preußen). Und daraus entwickeln sich nun zwei neue Klassen von Bronzeschwertern, die das Gemeinsame haben, daß bei ihnen der untere Teil der Griffflügel völlig zu einer Art kurzer Parierstange geworden ist. Während aber die I. Klasse dieser neuen Form die doppelt kegelförmigen Griffe mit den drei erhabenen Bändern zunächst beibehält und sie erst allmählich in andere Bildungen, in denen aber zumeist jene Grundform noch deutlich anklingt, übergehen läßt, dabei zugleich die ovale und konkave Knaufplatte durch eine ovale und gerade mit langem Dorn (zur Aufnahme eines größeren Knochen- oder Holzknopfes) ersetzend (vgl. Tafel XXXI, 7, XXXII, 4),


XXVI, 5.
XXVII, 1.
XXVII, 6.
XXVII, 7.
XXVII, 8.
XXVIII, 5.
XXVIII, 9.
XXIX, 6.
XXX, 1.
XXVI, 5a.
XXX, 7.
XXXI, 1.
XXXI, 4.
XXXI, 6.
XXXI, 7.
XXXII, 4.
XXXIII, 5
XXXIV, 1.
XXXIV, 6.
XXXV, 1.
XXXVI, 5
XXXVII, 3.
XXXVII, 7

entfernen sich die Griffe der Schwerter der II. Klasse weiter von der doppeltkegelförmigen Grundform und weisen in ihrer Mitte »eine längliche, rechteckige, unten oft gerundete Vertiefung« auf, die »mit drei hervorspringenden Knöpfen verziert ist und ehemals mit einer harzigen Masse ausgefüllt war«. Aus dem oben konvexen Knaufe entspringt weiterhin gern ein kleiner kegelförmiger Knopf mit oder ohne niederen Dorn oder auch wohl ein konvexer Knopf auf niederem Zylinder oder endlich ein zweiter Knauf samt Knopf (vgl. Taf. XXXIII, 5).

Die »Antennen-Schwerter« sodann haben sich nach Naue höchst wahrscheinlich gleichzeitig mit den Schwertern jener Übergangsform des Möringer- oder Rhône-Typus entwickelt, die unter den Abbildungen durch Taf. XXXI, Figur 4 (und 5 bei Naue) vertreten ist. Ihr in die Augen springendes Charakteristikum sind die etwas flacheren

XXXIX.



Griffknäufe mit nach innen umgerollten zugespitzten Verlängerungen, die im einzelnen mancherlei Abweichungen aufweisen, wie denn auch der Griffabschluß sehr verschieden, in einem Falle (XXXV, 1 aus Dänemark) sogar glockenförmig gebildet ist (vgl. Taf. XXXIV, 1 und 6; XXXV 1; XXXVI, 5). Aus diesen Bronzeschwertern nun, die, wie gelegentlich zur Befestigung des Griffes verwendete Eisennägel beweisen, dem Beginne der Hallstattkultur angehören, am häufigsten in der Westschweiz, Frankreich und Norddeutschland gefunden worden sind und wahrscheinlich zu gleicher Zeit in der Schweiz und in Frankreich aufkamen, haben sich nach Naue ohne Zweifel die Dolche und Kurzschwerter der jüngeren Hallstattzeit entwickelt, deren Griffe meist aus Bronze gegossen, deren Klingen jedoch in der Regel aus Eisen geschmiedet sind. Die Ähnlichkeit der Griffe dieser Dolche und Kurzschwerter mit ihren hufeisen- oder hörnerartigen, oft auch trompetenförmigen Aufsätzen deuten auf eine solche nahe Verwandtschaft hin (vgl. z. B. Taf.

XXXVII, 3). Die mit Köpfen verzierten Dolche und Kurzschwerter dieser Art (vgl. Taf. XXXVII, 7: mit Eisengriff! der Kopf ist Bronzebelag) gehören bereits der La Tène-Kultur an »und leiten zu den eigentlichen Schwertern über, welche in Früh-, Mittel- und Spät-La Tène-Schwerter (wie die Fibeln dieser Periode) eingeteilt werden.« Sie unterscheiden sich vor allem durch die Art ihrer bei den Früh- und Mittel-La Tène-Schwertern aus dünnen Eisenblechen, bei den Spät-La Tène-Schwertern häufig aus Bronzeblech hergestellten Scheiden und deren Beschlägen samt Halter für das Wehrgehänge, wofür hier nur auf die drei Abbildungen Tafel XXXIX, 1—3 hingewiesen sei. Die Früh-La Tène-Schwerter gehören der Zeit von 400 bis 200, die Mittel- und Spät-La Tène-Schwerter der Zeit von 200 bis 50 vor Chr. an. Damit sind wir an die Zeiten der römischen Okkupation und des überwiegenden antiken Einflusses in Kunst und Kultur herangerückt.

Es konnte der reiche Inhalt des Naue'schen Werkes hier nur in seinen Grundzügen wiedergegeben werden. Möchte unser Referat vor allem dem Buche selbst, das innerhalb der ihm vom Verfasser gezogenen Grenzen wohl als ein standard work der prähistorischen Literatur bezeichnet zu werden verdient, viele neue lernbegierige Leser gewinnen. Theodor Hampe.

Die Geschichte der Räderuhr unter besonderer Berücksichtigung der Uhren des Bayerischen Nationalmuseums. Von Dr. E. Bassermann-Jordan. Mit 36 Textillustrationen und 24 Tafeln in Lichtdruck. Verlag von Heinrich Keller-Frankfurt a. M. 1905. 113 S. gr. 4.

Einem doppelten Zweck ist die vorliegende Arbeit, deren äußere Erscheinung sie zu einem Prachtwerk vornehmsten Stils stempelt, gewidmet: sie will eine zusammenfassende Geschichte der Räderuhr im allgemeinen und eine katalogisierende Beschreibung der Räderuhren des Bayerischen Nationalmuseums im besondern geben. Beides hängt eng mit einander zusammen und somit ergänzen sich die durch den Zweck gegebenen beiden Hauptabschnitte zwanglos zu einem Ganzen; doch muß als wesentlich für die Beurteilung des Buches hervorgehoben werden, daß der Verfasser für seine historische Abhandlung die Bestände des Museums nicht als Fundament, sondern nur als Baustein benutzt. Andere Sammlungen kommen hier gerade so zu Wort wie diejenige, der das Werk gewidmet ist.

Als Kunsthistoriker geht Bassermann-Jordan von einem wesentlich anderen Gesichtspunkte aus als die Verfasser der älteren literarischen Arbeiten über Uhren; ihm steht das künstlerische und das kulturhistorische Moment im Vordergrund des Interesses, die Technik berücksichtigt er nur dann eingehender, wenn eine Änderung derselben auch auf die künstlerische äußere Form der Uhr eine umgestaltende Wirkung ausübte. Da dem Verfasser auf dem Gebiete der Uhrenkonstruktion eingehende Kenntnisse zu Gebote stehen, so vermag er die Grenze einzuhalten, bis zu welcher er gehen durfte, ohne den historischen Faden, der sich als Leitmotiv durch die ganze Arbeit zieht, zu verlieren. Gerade durch diese glückliche Vereinigung von Kunstgeschichte und Technik scheint mir das vorliegende Werk gegenüber seinen Vorgängern den unbedingten Vorzug zu verdienen.

Dem eigentlichen Thema, das die Uhren des Mittelalters und der Neuzeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts behandelt, geht als Einleitung eine kurz zusammenfassende Beschreibung der Zeitmeßkunst bei den antiken Völkern vorauf. Im allgemeinen war nach Bassermann die Uhrmacherkunst des frühen Mittelalters nichts Anderes als ein mühsames Wiederfinden der verloren gegangenen technischen Errungenschaften des Altertums. Er setzt die Erfindung der Räderuhr, wohl der wichtigste Punkt in der Entwicklung der Uhr, früher an als die älteren Uhrenforscher und hält mit Recht die vielgenannte Stelle in Dantes Paradiso (XXIV. 13) für einen einwandsfreien Beleg für das Vorhandensein von Räderuhren um die Wende des 13. zum 14. Jahrhundert.

Das Erstarken des bürgerlichen Elements und die dadurch bewirkte kulturelle Hebung aller Gesellschaftskreise führte im späteren Mittelalter einen gewaltigen Aufschwung der Uhrenindustrie und eine künstlerische Durchbildung ihrer Erzeugnisse her-

bei; hierin bedeutet vor allem die Erfindung der Taschenuhr zu Beginn des 16. Jahrhunderts einen Hauptabschnitt, indem von dieser Zeit an die Arbeitsteilung zwischen dem Fertiger des Werkes und des Gehäuses datiert, welch letzteres nunmehr ein Arbeitsfeld des Kleinplastikers oder Edelschmieds wurde. Der Verfasser schneidet an diesem Punkte die vielumstrittene Henleinfrage an und zerreißt energisch das Gewebe von Legenden, das ein allzu eifriger Lokalpatriotismus im Laufe der Zeit um diese nur sehr unbestimmt beglaubigte Persönlichkeit gesponnen hat. Wenn auch Bassermann den Nürnberger Schlosser als Erfinder der Taschenuhr bestehen läßt, wenn er auch in seiner Werkstätte die Anfänge der heute so glänzend entwickelten Uhrenindustrie sieht, so beraubt er doch den Ruhmeskranz Henleins seiner wichtigsten Blätter, indem er ihm bestimmt und durchaus einwandsfrei die Erfindung der Federzuguhr abspricht. Sein unanfechtbares Beweismittel ist die Leber'sche Uhr in Wien, eine Federzuguhr, die nach den Wappen zwischen 1429 und 1435 für Philipp den Guten von Burgund gefertigt sein muß und die, da ihr Mechanismus schlecht in das alte Märchen von Henleins umfassender Bedeutung paßte, von den älteren Uhrenschriftstellern kurzweg als Fälschung oder doch als sehr verdächtig bezeichnet wurde. Da diese Uhr eine reiche künstlerische Verzierung aufweist, so kann nur — und schon Speckhart weist in seinem Uhrenwerke darauf hin — der Kunsthistoriker bei der Datierung den Ausschlag geben. Bassermann ist meines Wissens der erste Kunstgelehrte, dem die Uhr zur eingehenden Prüfung vorgelegen hat, und so ist sein Urteil der Echtheit von maßgebender Bedeutung. Damit ist die für die Geschichte der Uhr höchst wichtige Tatsache gegeben, daß bereits ca. 70 Jahre vor Henlein völlig ausgebildete Federzuguhren gefertigt wurden.

Mit der Anwendung des Pendels als Regulator der Uhr, einer Erfindung, die in erster Linie aus wissenschaftlichen Forderungen hervorging, begann in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine neue Epoche in der Geschichte des Zeitmessers. Bassermann verbreitet sich eingehend über die ersten tastenden Vorversuche Galileis, die aus der Theorie der Pendelgesetze heraus zuerst um das Jahr 1641 praktische Erfolge zeitigten; er schildert, wie Galileis Erfindung dann verloren ging und seine Priorität wieder neu ans Licht gebracht werden mußte, als der Holländer Huygens 1657 seine zwar selbstständige, aber genau auf den gleichen Prinzipien beruhende Entdeckung veröffentlichte. Mit der Anwendung des Pendels erhielt die Stand- und Hängeuhr eine neue, durch die Technik bedingte künstlerische Gestaltung, während das Gehäuse der Taschenuhr seine künstlerische Ausschmückung je nach der Mode des Tragens der Uhr änderte. Die Neuerung der spiralförmigen Regulierfeder übte keinen Einfluß auf ihre äußere Gestaltung aus.

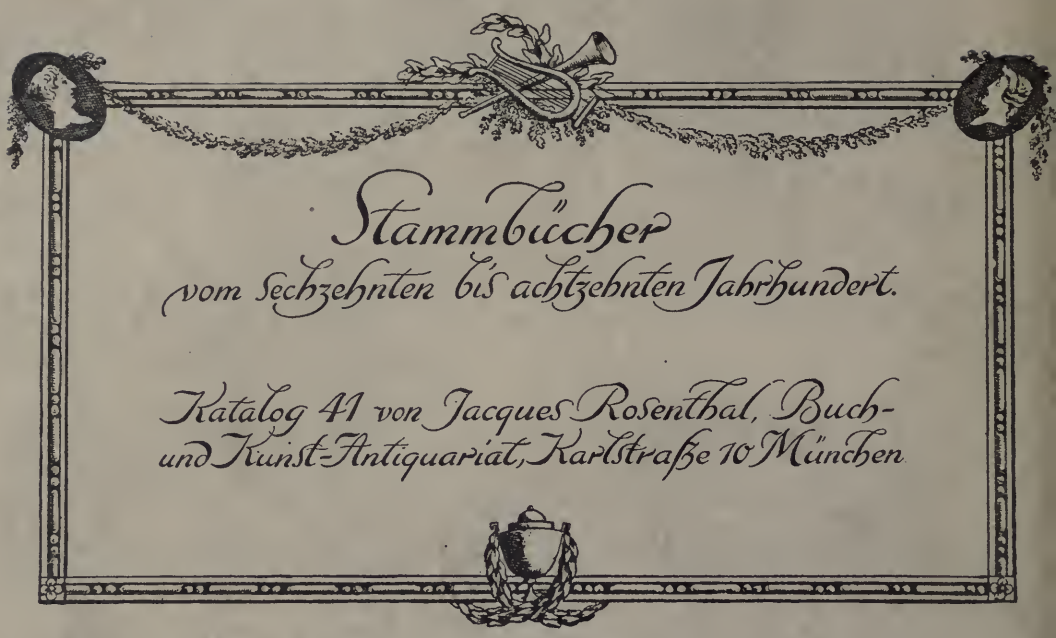
Während sich in den vorhergehenden Zeiten die deutsche Uhrenindustrie stets eine Selbständigkeit bewahrt hatte, ja sogar führend gewesen war, stand sie im 18. Jahrhundert, wo Nürnbergs und Augsburgs Glanz verblaßt war, unter englischem, französischem und schließlich auch schweizerischem Einfluß. Wenn auch die Uhr für wissenschaftliche Zwecke große und einschneidende Verbesserungen erfuhr, so war doch die ungeheure Produktion an Luxusuhren bestimmend für den Charakter dieser Zeit. Wand- und Zimmeruhren nehmen in gleicher Weise Teil an der allgemeinen Prachtentfaltung wie die kleinen Schmuck- und Taschenuhren, welch letztere mit dem 19. Jahrhundert leider aus der Reihe der Schmucksachen verschwanden, um diesen Rang an die Uhrkette abzutreten. Gerade der letzte, von der Uhrenliteratur meist wenig beachtete Zeitraum, in dem die eigenartigen, fortwährend sich wandelnden Wechselbeziehung zwischen Tracht und Uhr behandelt werden müssen, ist bei Bassermann von großer kulturgeschichtlicher Bedeutung.

Der zweite Abschnitt des Werkes gibt eine nüchtern aufzählende Beschreibung der Uhren des Bayrischen Nationalmuseums mit Ausschluß der Sonnen- und Sanduhren. Die Beschreibungen sind äußerst exakt, ein gutes Register und vergleichende Tabellen erhöhen noch die Benutzbarkeit dieses Kataloges. Das Bayrische Nationalmuseum, das leider seit einem Dezennium mit seinen für ihre Zeit vorbildlichen Katalogisierungsarbeiten in Rückstand gekommen ist, dürfte dem Verfasser zu größtem Danke für das in wissenschaftlicher Beziehung wie auch in der Ausstattung gleich mustergiltige Werk verpflichtet sein.

W. Josephi.

U. E. Sebald, Nürnberg.

Soeben erschien:



Mit 42 Facsimiles von Autographen, Wappen, Aquarellen, Porträts, Silhouetten u. dergl.
80 Seiten. Quer 8°. Elegant kartonnirt. **Preis Mark 3.**

Incunabula typographica.

Katalog von 1500 verkäuflichen Inkunabeln von 400 Druckern aus 90 Druckorten.

232 Seiten mit 80 Facsimiles und 3 farbigen Tafeln.
Elegant ausgestattet. Groß 8°. **Preis Mark 6.**

Dieser Katalog, der von den Sammlern wie den Fachleuten der Bücherkunde mit größtem Beifall aufgenommen worden ist, hat sich rasch als ein geschätztes Hilfsmittel der Inkunabelkunde erwiesen. Wir zitieren aus den vielen Besprechungen nur die folgenden: Die „Wiss. Beilage der Allg. Zeitung“ nennt den Katalog in ihrer Rezension „ein willkommenes und äußerst brauchbares Hilfsmittel“. Prälat Dr. Schneider in seiner Besprechung im Mainzer Journal sagt „die wissenschaftliche Pflege des Bücherwesens erfährt hier eine Förderung, die kaum hoch genug zu bewerten ist“.

Die „Monatshefte für Musikgeschichte“ bezeichnen den Katalog als „ein wahres Muster einer bibliographischen Arbeit“ u. s. w., u. s. w.

Die Buchillustration in Mittelalter und Neuzeit.

Katalog von 1000 verkäuflichen Bilder-Handschriften und Drucken.

192 Seiten mit 97 Facsimiles.
Elegant ausgestattet. Groß 8°. **Preis Mark 7.50.**
Große Ausgabe des gleichen Katalogs auf Velinpapier mit 12 Lichtdrucktafeln aus den Ateliers von Bruckmann. Elegant in english art linen gebunden.
Preis Mark 15.

Die Wiss. Beilage der Allgem. Zeitung rezensiert den Katalog wie folgt:

„Die Buchillustration im Mittelalter und in der Neuzeit bis zum 16. Jahrhundert.“ Unter diesem Titel veröffentlicht die bekannte Firma Jacques Rosenthal, München, soeben ihren neuesten Katalog, der in genau 1000 Nummern Bilderhandschriften und illustrierte Bücher beschreibt. Die große Sorgfalt, mit der in diesem Katalog die Beschreibungen abgefaßt sind, die prächtigen Handschriften, die darin aufgeführt werden, sowie die überaus reiche Ausstattung mit Faksimiles, die genauen Register u. s. w., alles dies erhebt den Katalog weit über das Niveau eines gewöhnlichen Verkaufskatalogs und wird ihn in der Hand der Bibliophilen und Sammler zu einem geschätzten Hilfsmittel machen, gerade wie den Katalog 24 Incunabula typographica, den die gleiche Firma vor einem Jahre veröffentlichte.

Bibliotheca Magica et Pneumatica.

Sammlung von 8875 Büchern, Handschriften und Bildern zur Kulturgeschichte.

Alchemie, Astrologie, Magie, Chiromantie, Chiliasmus, Magnetismus, Somnambulismus, Hexen, Zauberei, Inquisition, überhaupt Aberglauben aller Art.
Fechtkunst, Reitkunst, Jagd, Falknerei, Luftschiffahrt, Tanz, Sprichwörter, Rätsel, Schach u. s. w.

680 Seiten Text und 48 Seiten Register.
In Leinwand gebunden. — **Preis Mark 6.**

Mitteilungen

ANZEIGER

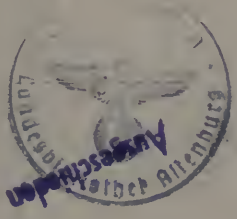
DES

GERMANISCHEN NATIONALMUSEUMS.

JAHRGANG 1905.

HEFT III.

JULI—SEPTEMBER.



NÜRNBERG 1905.

VERLAGSEIGENTUM DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

Inhalt.

Seite

I. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums . XXXIII—XXXXVIII

II. Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum.

Die Frühwerke der Holzplastik im Germanischen Nationalmuseum. Von Dr. W. Josephi. Mit 2 Tafeln. 89

Literarische Besprechungen 145

DIE FRÜHWERKE DER HOLZPLASTIK IM GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM.

VON DR. W. JOSEPHI.

(Mit zwei Tafeln.)

Die Holzbildwerke des frühen Mittelalters können zwar zumeist ästhetisch keinerlei Genuß gewähren, doch sind sie für den Historiker als Inkunabeln eines gerade in Deutschland durch alle Zeiten mit besonderer Liebe gepflegten und echt volkstümlichen Kunstzweiges von hoher Bedeutung. Wie die Frühwerke der bildenden Kunst überhaupt, so erzählen auch sie von den Lehrjahren des Künstlergeschlechts; sie sprechen deutlicher, als es schriftliche Aufzeichnungen vermöchten, von dem Ringen ganzer Generationen, im körperlichen Bilde das wiederzugeben, was aller Herz und Phantasie erfüllte, und deshalb sind sie für den Historiker nicht weniger bedeutsam als die vollendeten Schöpfungen einer Kunst, die im Höhepunkt ihrer Entwicklung steht.

Es wird demnach die Betrachtungsweise der frühmittelalterlichen bildenden Kunst, falls man diese nicht ikonographisch werten will, meist eine ausschließlich historische sein müssen, und das wird, allerdings in mehr und mehr sich verringerndem Maße, für das ganze Mittelalter zu gelten haben. Denn wenn auch mit der zunehmenden Verfeinerung im Können des Bildschnitzers oder Malers seine Schöpfung zu einem wirklichen Kunstwerk wurde, so stehen wir modernen Menschen mit unseren ästhetischen Anschauungen, deren Fundament trotz aller Wandlungen des Geschmacks fest in der klassischen Kunst der Antike und der Renaissance wurzelt, doch der mittelalterlichen Empfindung und der aus ihr sich ergebenden Formengebung ziemlich fremd gegenüber.

Für eine historische Betrachtung besitzen aber gerade die älteren Stücke einen besonders hohen Wert. Denn während sich in Perioden hohen Könnens und großer Schaffenslust Denkmal an Denkmal reiht und deshalb das einzelne, so hoch wir es auch künstlerisch schätzen mögen, unserer Kenntnis von dem Fortschreiten der Kunst keine wesentliche Bereicherung schafft, so sind im Gegensatz dazu in den früheren Zeiten diese Wegmarken für das Verständnis der Entwicklung nur spärlich gegeben, so daß einer jeden eine erhöhte Bedeutung zukommt. In allen Zweigen der Kunstgeschichte macht sich diese Tatsache geltend, in der Plastik nicht anders als in der Baukunst, im Kunstgewerbe wie in der Malerei und in den graphischen Künsten. Trotzdem hat man bisher — und das mag zusammenhängen mit der Zurücksetzung, die die deutsche Plastik bis vor kurzem vor ihren Schwesterkünsten erfuhr — den frühen Holzbildwerken deutschen Ursprungs wenig Beachtung geschenkt. Das war um so unauffälliger, als gerade hier das Studienmaterial in besonderem Maße lückenhaft ist. Ist doch der Stoff dieser Bildwerke am wenigsten gegen die vielerlei Fährlichkeiten geschützt, die ihm die Zeit und mehr noch die Menschen bereitet haben und noch bereiten. Was erhalten ist, ist nur ein winziger Bruchteil des ehemals Geschaffenen; denn einerseits hielt die rohe, unbefriedigende künstlerische Gestalt dieser frühen Denkmale die dilettierenden Sammler ab, ihnen eine liebevolle Fürsorge zu widmen und für sie ein gesichertes Asyl zu bereiten, andrerseits hatte aber auch der verfeinerte Geschmack der nachfolgenden Kunstperioden, den man stets als den schlimmsten Feind historischer Denkmale betrachten darf, keine Neigung, diese unkünstlerischen Objekte zu schonen. So wird unendlich Vieles im Laufe der Zeit, vor allem aber unter dem Einfluß der Restaurierungs- oder Reinigungswut des 19. Jahrhunderts, zerstört worden sein. Dadurch läßt sich leicht der Mangel an solchen Frühdenkmalen erklären, die wohl keine Zeit, ausgenommen die ihrer Entstehung, für Kunstwerke angesehen hat.

Wenn die Kunstgeschichte sich diesen Frühdenkmalen mit größerer Liebe widmen wird, so wird wahrscheinlich das Irrige der bisher herrschenden Ansicht klargelegt werden, die die Anfänge der selbstständigen deutschen Plastik ausschließlich und jahrhundertelang von Stein und Bronze beherrscht sein läßt. Allerdings ist dabei die Einschränkung festzuhalten, daß die bedeutenderen Werke, die die Höhepunkte der Kunst verkörpern, zumeist wohl aus einem vornehmeren, edleren Stoffe gefertigt sein dürften als aus dem schlichten volkstümlichen Holz.

Durch glückliche Erwerbungen vornehmlich der letzten beiden Jahrzehnte ist das Germanische Nationalmuseum in den Besitz einer größeren Reihe von Frühwerken der Holzplastik gelangt, die würdig seine reichhaltige und hochbedeutende Sammlung von Originalskulpturen einleiten. Als wichtige Bausteine für die Kenntnis der Anfänge der deutschen Bildnerkunst sollen sie in den folgenden Zeilen eine Besprechung und Würdigung finden. Damit wird einer Anregung Matthaeis (Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein bis zum Jahre 1530. Leipzig. 1901 S. 240) nachgegeben, der die große Bedeutung

dieser frühen Stücke erstmalig ans Licht zog und eine genauere Durchforschung Deutschlands nach den wenigen Resten der älteren Holzplastik forderte.

Die zeitliche Fixierung, auf die bei der nachfolgenden Behandlung der einzelnen Stücke das Hauptgewicht gelegt werden soll, begegnet bei frühmittelalterlichen Bildwerken großen Schwierigkeiten. In der Regel beruht sie nur auf allgemeinen Gefühlsmomenten, jedenfalls ist sie, wenn nur stilistische Gründe zur Seite stehen, mit allergrößter Vorsicht vorzunehmen. In der großen Periode vom ersten Auftreten einer selbstständigen deutschen Plastik im beginnenden 11. Jahrhundert bis in das 13. oder in zurückgebliebenen Gegenden gar bis weit in das 14. Jahrhundert hinein ist die Entwicklung eine so geringfügige, daß, sofern nicht äußere Merkmittel hinzutreten, eine wirklich begründete Datierung nur in sehr weiten Grenzen erfolgen kann. Den klaren Beweis, wie vorsichtig man verfahren muß, liefert eine Vergleichung der Augsburger mit der Hildesheimer Bronzetür, deren annähernd gleiche Entstehungszeit ohne die urkundlichen Nachrichten aus stilistischen Gründen allein wohl niemand zu behaupten gewagt haben würde. Noch bei den plastischen Arbeiten des endenden 12. und des 13. Jahrhunderts liegt der Fall ähnlich: ein so großer Gegensatz wie zwischen den primitiven Durchschnittswerken und den Meisterschöpfungen Braunschweigs, Bambergs und Naumburgs dürfte kaum in einer späteren Kunstepoche wiedergefunden werden.

Ganz abzulehnen ist der Versuch, bei den frühsten Arbeiten aus stilistischen Gründen die Herkunft aus einem bestimmten Kunstkreis abzuleiten. Solange die Sprache der Kunst nicht über ein Stammeln hinausgekommen ist — und das ist bei der volkstümlichen romanischen Holzplastik wohl niemals der Fall gewesen — darf man aus ihr keine dialektische Verschiedenheiten oder gar tiefere Charakterunterschiede heraushören wollen. Im günstigsten Falle wird man nur die Unterschiede der großen Völkergruppen finden können, Stammesschattierungen sind noch nicht ausgeprägt.

Im Verlaufe des 13. Jahrhunderts, in den führenden Ländern schon am Schlusse des 12. Jahrhunderts, trat auch hierin ein Wandel ein, und damit begann, zuerst in Mitteldeutschland, dann aber mit dem fortschreitenden Vermögen, künstlerisch zu sehen und zu gestalten, überall in den deutschen Landen, eine erst langsame, dann mehr und mehr sich beschleunigende konsequente Stilentwicklung, in der zunächst die Steinplastik die Führung hatte, sie dann aber schließlich an die mehr und mehr aufstrebende, vor allem aber numerisch überlegene Holzplastik abtreten mußte. Während dieser Entwicklung setzten sich allmählich auch Stammeseigenheiten durch, immer deutlicher traten dann innerhalb der Stammesgrenzen die einzelnen Kunstzentren und Schulen bestimmend in die Erscheinung, bis sich schließlich das künstlerische Individuum klar aus der Masse abscheiden konnte. Wie die volkswirtschaftliche Entwicklung ging auch die Geschichte der Kunst im Sinne einer fortgesetzten Spezialisierung von statten, sie schritt fort vom Ganzen zum Individuum. Wo die einzelnen Wendepunkte in dieser fließenden Entwicklung anzunehmen sind, wird mit unserem sich schärfenden Blicke für stilistische Unterschiede allmählich näher festgelegt werden können. Heute ist unser

Unterscheidungsvermögen für mittelalterliche Plastik noch fast unentwickelt und steht auf jeden Fall weit hinter dem zurück, was wir uns für die anderen Kunstgattungen angeeignet haben.

Wenn die Schwierigkeit, frühmittelalterliche Skulpturen zeitlich und örtlich einzuordnen, schon im allgemeinen eine große ist und man sich in den meisten Fällen mit weit gezogenen Grenzen begnügen muß, so ist dies noch in besonderem Maße bei Museumsstücken der Fall, deren Herkunft in der Mehrzahl unbekannt ist, oft verschwiegen oder gar absichtlich falsch angegeben wird. Deshalb ist hier besondere Vorsicht am Platz.

Abb. 1. Bischof. 12. Jahrh. Pl. O. 17. H. 55 cm.

Wenn wir zu den einzelnen Stücken übergehen, so sei betont, daß es nicht die Absicht sein kann, an der Hand der im Germanischen Nationalmuseum befindlichen Sammlung eine Geschichte der frühen deutschen Holzplastik zu geben. Ein solcher Versuch hat nur dann Wert, wenn er an einer fest begrenzten örtlichen Gruppe unternommen wird; das uns vorliegende Material ist jedoch aus allen Gegenden Deutschlands, vielleicht sogar des Auslands, zusammengetragen, es repräsentiert Gegenden fortgeschrittener und zurückgebliebener Kunst, so daß der Versuch der Vorführung dieser Stücke selbst nur in zeitlicher Folge aufgegeben werden mußte. Ihre Veröffentlichung hat den Zweck, einen Baustein zu bieten für eine Bearbeitung der deutschen Frühplastik, für die bisher noch nicht einmal das Material zu sammeln angefangen wurde.

Stilistisch und wohl auch zeitlich wird die Statue eines sitzenden Bischofs (Pl. O. 17. Birnenholz, bemalt. Höhe 55 cm. Abb. 1) als das älteste Stück unserer Sammlung anzusehen sein. Der Bischof, gekleidet in die lange Alba, die über die Kniee reichende Dalmatika und die Kasula, mit dem Humerale um den Hals, sitzt hieratisch-steif auf einem an den Seiten profilierten Thron. Seine beiden Unterarme sind vorgestreckt, die linke Hand umfaßt ein aufwärts gestelltes und fest gegen den Leib gepreßtes Buch. Das Gesicht ist bartlos, das lockige Haupt trug ehemals eine Inful, doch ist dieselbe in späterer Zeit roh weggeschnitten, um, wie der stehen gebliebene Dübel am Scheitel andeutet, für eine solche aus Metall Platz zu machen. Von der alten Inful sind nur der untere Horizontalrand und die Bänder erhalten. Die Rückseite der Figur ist völlig flach und unbearbeitet, sie muß sich also vor einer Wand befunden haben oder vor einem Brett befestigt gewesen sein.

Alte Farbspuren lassen sich vielfach nachweisen, doch mischen sie sich so sehr mit einer dicken neueren Übermalung, daß es schwer hält, die ursprünglichen Töne herauszufinden. Sicher war die Kasula reich vergoldet, doch scheinen aus der Vergoldung rote Streifen in einer nicht mehr sicher angebbaren Musterung ausgespart zu sein. Unter dieser Vergoldung und deren teilweise durch Leinenauflage verstärktem Kreidegrund scheint sich aber noch eine ältere in rot und weiß gehaltene Bemalung recht primitiver Art befunden zu haben. Die Alba war weiß, vorne zeigt sich auf ihr ein roter Vertikalstreifen; das Buch war rot und hatte, wie die Nieten andeuten, in der Mitte und an den drei sichtbaren Ecken Zierbeschläge.

Die Figur ist gut erhalten, doch fehlt die rechte Hand, welche ehemals angedübelt war. Erworben wurde die Statue in Ellwangen.

Einer sicheren Datierung stellen sich größere Schwierigkeiten dadurch entgegen, daß das Stück äußerst primitiv ist. In solchen Fällen ist ein äußeres Hilfsmittel für die Datierung in der Regel die Tracht; allein auch diese versagt hier, da der geistliche Ornat nur sehr wenig der Mode unterworfen ist und deshalb für die Datierung von Werken der bildenden Kunst meist von geringer Bedeutung ist. Die Kasula, die der Bischof trägt, hat die Glockenform, wie sie uns im Original etwa am Chorgewand des hl. Bernhard († 1153) im Domschatz zu Aachen erhalten ist (abgebildet bei Hefner-Alteneck, Trachten u. s. w. I Tafel 66): sie ist noch nicht mit seitlichen Schlitzen versehen, vielmehr müssen beide Arme die ganze Stoffmasse aufnehmen, wodurch vorne ein dreieckiger Zipfel entsteht. Dies Motiv findet sich aber überaus häufig an Miniaturen, Statuen, Grabplatten und Siegeln etwa von der Mitte des 11. bis an den Schluß des 14. Jahrhunderts, so daß es für die Datierung nicht zu verwenden ist. Je weiter aber die Zeit fortgeschritten ist, um so klarer wird dies schwierig zu gestaltende Motiv veranschaulicht: bei den älteren Werken macht es den Eindruck, als sei das Gewand vorne zu einem lang herabfallenden gerundeten oder dreieckigen Zipfel zugeschnitten, in späterer Zeit mit dem zunehmenden Beobachtungs- oder Gestaltungsvermögen der Künstler macht sich mehr und mehr das Zusammenknäulen der Stoffmasse über den Armen und die dadurch bewirkte Verschiebung der Umrißlinien geltend.

Wenn wir uns im Denkmälervorrat nach Schnitzwerken ähnlicher Gestaltung umsehen, so finden wir in der Sammlung christlich-mittelalterlicher Kunstwerke auf dem Domberge zu Freising die Figuren eines stehenden und eines sitzenden Bischofs, die große Übereinstimmung in der Auffassung nicht minder wie in der Wiedergabe der Tracht verraten.

Während aber der stehende Bischof in Tracht und Faltenstil dem unsrigen nur nahesteht, in der Detailbildung des Gesichts sich wesentlich von ihm entfernt, ist ihm die sitzende und durch eine spätere Inschrift als St. Zeno bezeichnende rohere Figur sehr ähnlich. Die etwas abweichende Form und Auffassung des schmalen Gesichtes kommt nicht in Berücksichtigung, da dasselbe anscheinend in späterer Zeit nachgeschnitzt und mit Charakterzügen einer späteren Epoche versehen wurde. B. Riehl, (Abhandlung der k. b. Akademie der Wiss. III. Kl. XXIII. Bd. I. Abt. S. 29 und Tafel II Abb. 1) setzt beide Figuren in das 12. Jahrhundert — das eingeritzte Ornament der einen bestätigt diese Datierung — und so werden wir auch unsere Figur dieser Zeit stilistisch zuzurechnen haben. Riehls Charakterisierung trifft fast wörtlich auf unser Werk zu: Das Haar ist nur durch gleichmäßig wiederholte Locken angedeutet, die Augen sind durch die Lider fast ganz geschlossen und erhielten ihr Leben wohl ausschließlich durch die Bemalung. Auch bei unserem Stücke zeigt die Modellierung des Mundes und des Kinns die ersten Anfänge eines feineren Eingehens in die Natur, allerdings in etwas anderer Weise als an den Freisinger Statuen, ebenso fällt auch hier die erschreckende Rohheit der Hand auf. Die Körpergestalt kommt bei allen Werken nicht zur Geltung, es ist nur ein roher Umriß gegeben; ebensowenig kann von einer der Natur entsprechenden Faltengebung die Rede sein.

Wenn man überhaupt von Kunst bei diesem Werke reden darf, so ist sie doch nur eine so kindliche und befangene, daß man das Werk auf die unterste Stufe einer künstlerischen Entwicklung setzen muß. An ein Verständnis des Körperbaues und seines Mechanismus kann nicht im entferntesten gedacht werden; der Schnitzer gestaltet genau so wie ein Kind und gibt nur Allgemeines wieder. Nur sehr vereinzelte Beobachtungen erheben sich über diese Stufe, so in den Gesichtszügen die Partieen von der Nase zum Munde. Die Prinzipien, nach denen sich ein Faltenwurf gestaltet, sind dem Schnitzer fremd, er sieht nur, daß die Kasula unten spitz zuläuft, und deshalb gestaltet er sie unter Weglassung fast aller Faltenzüge in dieser Form. Er sieht, daß sich über dem Arm die Gewandmasse knäult und bauscht, aber dies wiederzugeben ist er noch völlig unfähig. Er deutet es deshalb, genau wie dies an den beiden Freisinger Statuen geschieht, nur leicht durch einige ganz willkürlich eingesenkte Linien an. Allerdings darf man daraus nicht auf hervorragend schlechte Qualitäten unseres Bildschnitzers schließen, denn dies Motiv ist ein besonders schwieriges — die Faltengebung in der Alba ist ihm daher auch besser gelungen — und viele Denkmäler der Grabplastik beweisen, daß auch größere und spätere Meister an diesen Schwierigkeiten gescheitert sind. Ebenso hilflos steht er der Wiedergabe des Humerale gegenüber: nur

ein dicker Wulst um den Hals deutet das Vorhandensein dieser feingeschlungenen Binde an.

Diese Datierung der Figur in das 12. Jahrhundert bestätigt die Profilierung der Thronbank, die aus romanischem Stilgefühl hervorgegangen ist. Sie ähnelt im Prinzip sehr derjenigen an den Bankseiten des sogenannten Zeno in Freising, doch ist sie etwas reicher als bei jenen.

Abb. 2. Heilige Anna (?). Um 1200. Pl. O. 22. H. 60,5 cm.

Das nächste Stück (Abb. 2) entstammt bereits der Werkstätte eines fortgeschritteneren Meisters. Mit dem Ende des 12. und dem Anfange des 13. Jahrhunderts erhob sich auch die Holzplastik von der Stufe der rohsten Primitivität, und deshalb lassen sich nunmehr auch stilistische Kennzeichen für die Datierung verwenden, ja diese werden allmählich sogar maßgebend für die Beurteilung derselben. Diesen Fortschritt verkörpert die Statue einer thronenden weiblichen Gestalt, die aber wohl nicht, wie man annehmen möchte, die Madonna, sondern eher die heilige Anna darstellt. Das Stück (Pl. O. 22) ist aus Lindenholz mit seitlichen Auflagen von Fichtenholz und 60,5 cm hoch; es wurde in Rücksicht auf den interessanten und für die Geschichte des frühmittelalterlichen Sitzmöbels sehr merkwürdigen Thron bereits von Essenwein

in den »Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum« 1891 S. 51 f. besprochen und abgebildet. Aus dem gleichen Grunde beschäftigte sich Stegmann (ebenda 1903 S. 75) mit dem Stück und wies dabei auf die noch heute in Swanetien im Kaukasus gebräuchlichen und durch charakteristische Originale im Germanischen Nationalmuseum vertretenen Sitzmöbel hin, die genau denselben Typus zeigen.

Allein auch kunstgeschichtlich und stilgeschichtlich hat das Stück seine Bedeutung, und ganz besonders für unsere Sammlung, denn es ist die erste Skulptur, in der sich zwar noch recht bescheiden, aber doch schon deutlich bemerkbar eine künstlerische Stilisierung geltend macht.

Die Heilige sitzt frontal auf dem Thron, dem der Künstler seine besondere Sorgfalt zugewandt und dessen Drechselmotive er aufs genauste nachgebildet hat; es ist eine Matrone, ein blaues Kopftuch, die Tracht älterer Frauen, liegt auf dem Scheitel und fällt zu beiden Seiten des Hauptes in regelmäßigen Falten auf die Schultern. Ein über die Füße reichendes faltenreiches weißes Gewand, über das ein bis zu den Knieen gehendes weitärmeliges rotes und mit braunen Säumen geziertes Obergewand geworfen ist, bildet ihre Kleidung. Der linke Unterarm ist vorgestreckt; die Hand, die hochgestellt auf dem linken Oberschenkel ruht, ist etwas gekrümmt. Der rechte Unterarm ist ebenfalls vorwärtsgestreckt, die Innenfläche der Hand ist nach oben gewandt. Unter den Füßen befindet sich eine Trittplatte, in deren senkrechte Vorderfläche ein weiß bemaltes Zickzackmuster eingeschnitzt ist. Der Thron ist rot und weiß bemalt. Die ganze Bemalung liegt auf Kreidegrund, der stellenweise durch Leinen, Leder und Pergament verstärkt ist. Es fehlen an der Figur der linke Zeigefinger, ferner der Daumen und sämtliche Endglieder der Finger der rechten Hand, außerdem die Attribute, von denen im linken Oberschenkel und in beiden Händen die Dübellöcher zu sehen sind. Damit ist die Bestimmung der Figur erschwert, doch läßt das matronenhafte Aussehen der Gestalt im Verein mit der Tatsache, daß augenscheinlich zwei Attribute vorhanden waren, die Annahme, es sei eine heilige Anna dargestellt, als wahrscheinlich erscheinen. Daß die Otte'sche Ansicht, der Kult der Anna sei erst am Ende des 15. Jahrhunderts in Deutschland eingeführt, irrig ist, beweisen außer den im 14. Jahrhundert so häufigen Cyklen der Vorgeschichte Mariä vor allem die vereinzelten Kultstatuen der Selbdritt aus dem 13. und dem 14. Jahrhundert.

Während Stegmann in seiner vorgenannten Abhandlung aus stilistischen Gründen die Figur in das 13. Jahrhundert setzte, neigte Essenwein mehr für das 12., ließ dabei allerdings die Möglichkeit offen, daß sie noch am Anfange des 13. Jahrhunderts gefertigt sein könne. Die Differenz beider Ansichten ist gering und wird schwerlich authentisch zu lösen sein. Wenn die Herkunft des Stückes näher bekannt wäre — die Angabe des Vorbesitzers, es stamme aus Tirol, ist zu unbestimmt, um maßgebend für die Datierung verwandt werden zu können — würde man vielleicht dieser Frage näher treten können; unter den gegebenen Verhältnissen halte ich eine genauere Datierung als »um 1200« für willkürlich, denn leider kommt die Tracht der Datierung nicht zu

Hülfe, da die Gewandung keine zeitbestimmenden Merkmale aufweist — nur die weiten Hängeärmel weisen auf die Zeit um die Wende des 12. zum 13. Jahrhundert (Weiß, Kostümkunde 1883. S. 362) — und das Kopftuch im 12. Jahrhundert genau so gebräuchlich ist wie im 13., ja sich sogar im 14. Jahrhundert einer besonderen Beliebtheit zu erfreuen begann. Der Thron weist nur in die entwickelte romanische Epoche, er ähnelt sogar auffällig dem auf dem Relief der Huldigung vor Kaiser Friedrich II. an der Kanzel zu Bitonto, ein Werk des Meister Nikolaus vom Jahre 1229. (Formenschatz 1901. Nr. 16. Schubring, Schloß- und Burgenbauten der Hohenstaufen in Apulien. Taf. VI.)

Einen leisen Anhalt gewährt der eigenartige Faltenstil, der weit entfernt ist von jener künstlerischen Rohheit des zuvor betrachteten Stückes. Allerdings kommen hierfür nur das Untergewand und die Säume des Kopftuchs in Frage, da das Obergewand, das zum größten Teil durch die auf dem Schoße sitzenden attributiven Gestalten verdeckt war, wenig durchgebildet ist. Der Faltenstil basiert ausschließlich auf dem Prinzip der Symmetrie; besonders deutlich tritt dies am Saume des Untergewandes in Erscheinung, indem hier an eine breite Mittelfalte mit umgeschlagenen Seiten sich beiderseits genau symmetrische Faltengruppen anschließen, die wie fest geplättet erscheinen und deren Säume in zackigen Linien über einander gelegt sind. Wenn sich nun genau das gleiche Stilprinzip auch an den Säumen des Kopftuches zeigt, so beweist dies ein vielleicht unbewußtes, doch fest begründetes stilistisches Gefühl und ein in ganz bestimmter Richtung erfolgendes Umbilden des in der Natur Gesehenen. Beispiele dieses Stils kommen vornehmlich in Frankreich vor, hier allerdings meist in noch ausgesprochenerer und entwickelterer Form. Es sei nur hingewiesen auf die bekannten Beispiele in Vezelay, Autun, Moissac, Cahors, Poitiers und Donzy aus dem 12. Jahrhundert, dann auf die sehr ähnlich aufgefaßten sitzenden Madonnen im Südportaltympanon der Westfassade von Notre-Dame zu Paris und in der Abtei zu Saint-Denis, beide ebenfalls aus dem 12. Jahrhundert. Von italienischen Arbeiten dieses Stils mag die Madonna des Presbyter Martin im K. Museum zu Berlin (1199) genannt sein. Von deutschen Arbeiten steht unserem Stück vor allem die thronende Stuckmadonna aus dem Dom zu Erfurt, (nach Haseloff in »Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen.« S. 91 und Tafel 106: 12. Jahrhundert), die sehr charakteristische Holzmadonna zu Buschhoven (Kunstdenkmale der Rheinprovinz IV. 2. S. 20: um 1190) und die Holzmadonna im Niedermünster zu Regensburg (von Seyler, die mittelalterliche Plastik Regensburgs. 1905 S. 22 an den Beginn des 13. Jahrhunderts gesetzt), in weiterem Grade auch der sitzende Christus im Tympanon des Nordportals am Wormser Dom (12. Jahrhundert) nahe. Dazu kommen dann noch eine große Anzahl von Grabsteinen, unter denen ich etwa die des Wittekind zu Engern in Westfalen (12. Jahrhundert), des Bischofs Friedrich von Magdeburg († 1152) und des Bischofs Adelog in Hildesheim († 1190) nennen möchte. Fast alle zeigen dieselbe Faltenstilisierung, stehen allerdings dabei meist künstlerisch weit höher. Alle deutschen Vergleiche führen an das Ende des 12. und an den

Anfang des 13. Jahrhunderts, so daß, da auf eine lokale Entwicklung keine Rücksicht genommen werden kann, die Datierung »um 1200« genügen muß.

Stilistische Gründe, sowie Eigentümlichkeiten der Tracht geben bei einer stehenden weiblichen Figur (Pl. O. 2 Abb. 3) für die Datierung einen allgemeinen Anhalt. Die Heilige ist in ein langes, oben faltenloses und um die Hüften gegürtetes Gewand gekleidet, über den Schultern trägt sie den vorne offenen langen Mantel. Das Haupt ist von den Schläfen zum Kinn herab mit einer Binde umwunden, dem »Gebende«, wie es die mittelhochdeutschen Dichter nennen (Moriz Heyne, Körperpflege und Kleidung bei den Deutschen. 1903. S. 319 und 324); eine horizontale um den Oberkopf sich hinziehende Einkerbung deutet an, daß hier ehemals ein Schapel oder Kronreif angesetzt war. Vom Hinterkopf ziehen sich seitlich vor dem Gebende hinweg zwei dicke geflochtene Zöpfe und fallen über die Schultern in fast senkrechten Linien bis zu den Knieen herab. Die Unterarme sind vor den Leib gelegt.

Abb. 3. Maria (?). Um 1200. Pl. O. 2. H. 78 cm.

Die Figur, die aus Lindenholz besteht und deren Höhe 78 cm beträgt, ist stark beschädigt: durch Wurmfraß ist die ganze Stirnpartie zerstört, die Nase ist abgestoßen und beide Hände fehlen. Unter einer zwar noch mittelalterlichen Bemalung finden sich auf dem Kreidegrund so viele Reste der ältesten Färbung, daß die ursprüngliche Farbengebung deutlich erkannt werden kann. Das Gewand war vergoldet, der Mantel war rot und mit Goldblumen gemustert, sein Futter weiß, oder, was wahrscheinlicher sein dürfte, hellblau. Das Gebende war golden und mit roten Streifen verziert, das Gesicht war naturfarben bemalt, die Zöpfe waren golden und mit dünnen roten, den Windungen des Flechtwerks folgenden Strichen versehen.

Da die Hände und somit das Attribut, welches dieselben gehalten haben könnten, fehlen, so kann nicht mit Sicherheit nachgewiesen werden, welche Heilige hier dargestellt werden soll. Es ist aber sehr wahrscheinlich, daß überhaupt kein Attribut vorhanden war. 5 Bohrlöcher in der Fußplatte, von denen 3 noch mit starken Eisennieten versehen sind, deuten auf eine besonders feste Aufstellung der Figur. Es ist demnach wahrscheinlich, daß die Gestalt eine Maria ist und hoch oben auf dem Querbalken unter dem Triumphkreuz aufgestellt war. Für eine solche freie Aufstellung spricht der Umstand, daß auch die Rückseite der Figur völlig bearbeitet und in ursprünglicher Weise bemalt ist, andererseits lassen sich die Armstümpfe leicht zu dem Schmerzensgestus der Maria — vergl. etwa die Wechselburger und die Freiberger Gruppe — ergänzen.

Der für die höfischen Kreise charakteristische Kopfputz, das Gebende mit dem schapelartigen Reif um das Haupt, kam etwa gegen Mitte des 12.

Jahrhunderts auf und erhielt sich das ganze 13. Jahrhundert hindurch, wie überaus häufig in der zeitgenössischen Buchillustration, in der Skulptur und an Glasgemälden nachzuweisen ist. Ich erinnere etwa an die Darstellung des Tanzes der Salome in einem Aschaffenburger Evangelienbuch (bei Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke u. s. w. I 1879, Tafel 69 in die Zeit von 1100—1160 gesetzt), sowie an ein Glasgemälde mit der Kreuzprobe der hl. Helena im Germanischen Nationalmuseum aus der Zeit von etwa 1180—1220 (Katalog der Glasgemälde 1898. N. 1 u. Tafel I). Vergl. ferner Bredt, Katalog der mittelalterlichen Miniaturen des Germanischen Nationalmuseum 1903. Nr. 18 mit Abb. (13. Jahrh.) Ebenso zeigen diese Tracht die bekannten plastischen Werke des 13. Jahrhunderts, wie etwa der Grabstein der Gattin des Markgrafen Dedo in der Schloßkirche zu Wechselburg (um 1230), der Gleichen-Grabstein im Dom zu Erfurt (von Buchner, die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen. 1902 Tafel I und S. 1 f. um das Jahr 1264 gesetzt) und die Naumburger Stifterfiguren (bald nach der Mitte des 13. Jahrhunderts.)

Dieser weite Zeitraum läßt sich durch die Haartracht etwas verengen. Die Mode der lang über die Schultern herabhängenden Zöpfe, die oft sogar mit Bändern reich durchwunden waren, war vornehmlich im 12. Jahrhundert beliebt, wie die Königinnenstatuen von der Kathedrale zu Corbeil, die Stuckfigur einer thronenden Madonna im Dom zu Erfurt, die Madonna der Chorschranken von St. Michael in Hildesheim, die oben erwähnte Madonna von Buschhoven, die Madonna aus St. Gangolf in Metz (Leitschuh, elsäss. und lothr. Kunstdenkmäler, Nr. 6), sowie vereinzelte Madonnenstatuen in Trient, Regensburg, München u. s. w., letztere teilweise schon aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts, beweisen. Im Verlaufe des 13. Jahrhunderts ging diese Sitte in die Bürgerkreise über, während der Adel nunmehr das Haar frei herabwallen ließ.

So führen äußere Gründe dazu, als Entstehungszeit dieses Stückes mit ziemlicher Sicherheit den Schluß des 12. oder den Beginn des 13. Jahrhunderts anzunehmen. Eine Bestätigung findet diese Datierung insofern, als unser Stück, wenn man überhaupt einfache Holzschnitzwerke mit Kunstwerken, die auf der Höhe der Zeit stehen, vergleichen darf, in Anordnung,. Tracht, vor allem aber auch in stilistischer Beziehung mit den Königinnenstatuen von Corbeil große Ähnlichkeit aufweist. Diese Statuen entstammen der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts; allerdings sind sie in Frankreich gefertigt, dem damals künstlerisch am weitesten vorgeschrittenen Lande. Den französischen Arbeiten ist in gleicher Weise wie unserem Stücke die steife Frontalität, der für die Umrißgestaltung ausschließlich maßgebende Zwang der Werkform, sowie die rein schematische Wiedergabe der Faltenzüge eigen.

Das Können, mit dem unser Bildschnitzer an sein Werk herantrat, ist ein durchaus unentwickeltes, wenn es auch schon an Reife gegenüber dem des Verfertigers der an erster Stelle betrachteten Bischofsstatue zugenommen hat. Daß die Proportionen so unnatürliche sind, wird hauptsächlich seinen Grund in dem unentwickelten Anschauungsvermögen der Zeit haben, mag aber auch auf die Rechnung der die Plastik völlig im Banne haltenden Architektur zu schreiben sein. In der Durchführung zeigt sich deutlich, wie wenig das Auge

jener Zeit für das Charakteristische geschärft war. Leider ist das Gesicht zu sehr zerstört, um ein Urteil zuzulassen; allein in der Durchführung der ganzen Körperform, in der die Grundform des abgedrehten Holzklotzes deutlich wiederklingt, in der Vermeidung jeder größeren Ausladung oder Überschneidung, sowie in der willkürlich rohen Faltengebung des Untergewandes zeigt sich doch ein nur sehr geringes Maß von Können und Verstehen. Das Stück wurde im Jahre 1884 in Köln a. Rh. erworben und soll rheinischer Herkunft sein.

•

Das Germanische Nationalmuseum besitzt unter seinen Frühwerken eine größere Anzahl von Madonnen, die im Folgenden zusammenfassend behandelt werden sollen; lehrt doch eine Vergleichung von Bildwerken desselben Vorwurfs aus verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Stufen künstlerischer Entwicklung am besten die Fortschritte in der Einzeldurchbildung sowie den Wandel in der inneren und äußeren Auffassung.

Das eigentliche Andachtsbild des mittelalterlich-christlichen Kultus ist die Darstellung der Madonna mit dem Kinde; durch alle Zeiten vom Frühchristentum bis zum Schlusse des Mittelalters, und in der römischen und griechischen Kirche bis auf den heutigen Tag, hat dies Motiv seine Geltung als vornehmstes Kultbild bewahrt. Nur leise pflegt das Grundthema variiert zu werden; bald sehen wir die Gottesmutter als thronende Königin, bald als liebende Mutter, an die sich das Kind zärtlich schmiegt. Je nach den Zeiten und der Stellung, die das allgemeine Empfinden dem Individuum den Himmlischen gegenüber zuwies, erfährt das Grundmotiv Wandlungen. In den ältesten Zeiten christlicher Lehre scheint in der Madonna das rein mütterliche Moment überwogen zu haben. Eine Darstellung in den Katakomben der Priscilla zu Rom aus dem 3. Jahrhundert (abgebildet bei Venturi-Schreiber, die Madonna S. 8) atmet heiterste Lebenslust und unterscheidet sich rein innerlich durchaus nicht von den Schöpfungen Raffaels und seiner großen Zeitgenossen diesseits und jenseits der Alpen. Dann versteinerte diese Darstellung unter dem Wandel des religiösen Denkens, vor allem aber infolge des Nachlassens der künstlerischen Fähigkeiten und des Eindringens orientalischer Anschauungen zu einem reinen Repräsentationsbilde, in dem sich allerdings fast immer noch kleine, versteckte genrehafte Züge geltend machen. Das rein Menschliche in der Darstellung kommt erst wieder mit Cimabue, vor allem mit Giotto und Giovanni Pisano, im Norden bei den Meistern des 14. Jahrhunderts zum vollen Durchbruch, um von da an bis auf den heutigen Tag die Darstellung zu beherrschen.

Stilistisch, doch schwerlich zeitlich, dürfte das altertümlichste Stück dieser Gruppe eine Madonnenfigur (Pl. O. 313; Abb. 4) sein, die 1887 in München erworben wurde und angeblich oberbayerischer Herkunft ist. Die Figur ist sehr beschädigt, der Torso ist 56 cm hoch und von Lindenholz. Die Farbe, die sich, wie Reste beweisen, ehemals auf Kreidegrund befand, ist völlig entfernt. Die Zeit hat dem Stücke aufs übelste mitgespielt, Wurmfraß und

Brand haben es stark beschädigt. Das Grundmotiv ist dennoch deutlich zu erkennen: die thronende Maria hält vor sich das Kind, welches in seiner Linken ein Buch faßt, während es die Rechte ehemals wohl segnend erhob. Es fehlen das Fußende der Bank, der obere Teil des Kopfes der Maria, ihre äußerste rechte und ein größeres Stück ihrer linken Seite, sowie die unteren Körperpartieen, ferner beide Füße Christi und seine rechte Hand.

Da diese Darstellung der Gottesmutter zweifellos den primitivsten Typus in unserer Sammlung bedeutet, so stellen wir dies Stück an die Spitze; doch

Abb. 4. Madonna. 13. Jahrh.
Pl. O. 313. H. 56 cm.

Abb. 5. Madonna. Aus Tirol.
Pl. O. 26. H. 75 cm.

bestehen erhebliche Zweifel, ob ihm auch ein entsprechendes Alter zuerkannt werden darf. Die Arbeit scheint nämlich, soweit die schlechte Erhaltung überhaupt ein Urteil zuläßt, weit hinter der allgemeinen Entwicklung der Kunst zurückgeblieben zu sein und nur eine veraltete Phase zum Ausdruck zu bringen.

Das Prinzip der Frontalität kommt hier selbst noch in der Haltung des zwischen den Knieen der Mutter sitzenden Kindes zum Ausdruck, ein Motiv, das mit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu Gunsten einer freieren Auffassung abgestoßen wurde. Die gleiche Altertümlichkeit zeigt auch die rohe Technik in der Wiedergabe von Gewandfalten, welche nur mit derb angegebenen Kerben und Ritzen arbeitet. Diese Anordnung derselben, vor-

nehmlich an den Knieen, findet sich vereinzelt bei Werken des späten 12. Jahrhunderts ähnlich wieder. Allein diese Zeit für die Entstehung des Stückes in Anspruch zu nehmen, ist unmöglich, weil die tiefe Stufe der Entwicklung, die sich in den bisher betrachteten Momenten ausprägt, in scharfem Widerspruch steht mit der fortgeschritteneren Durchbildung der Köpfe. Die ganze Durchführung des Gesichts, die gut beobachteten, allerdings äußerst roh wiedergegebenen Züge, vor allem die detaillierte Kenntnis der schwierigen Flächen unter den Augen beweisen, daß der Schnitzer schon mehr zu beobachten gelernt hatte, als es nach der äußeren Anlage der Figur den Anschein hat, daß er in einer Zeit lebte, wo es bereits eine entwickeltere Plastik gab, ohne daß es ihm allerdings möglich war, mit jener Entwicklung Schritt zu halten. Auch wäre der Fall denkbar, daß es sich hier um die Nachahmung eines älteren Kultbildes handelt, bei welcher sich stets — auch aus unserer Sammlung werden wir prägnante Beispiele bringen — eine seltsame Mischung von Altem und Neuem geltend zu machen pflegt. Vor dem 13. Jahrhundert dürfte das Stück schwerlich entstanden sein.

Nicht weniger roh ist die Madonna (Pl. O. 26; Abb. 5). Sie ist 75 cm hoch und aus Lindenholz. Die thronende und gekrönte Madonna hält auf ihrem linken Knie — also das Prinzip extremster Frontalität ist bereits verlassen — das ebenfalls mit einem Kronreif geschmückte Kind, das die Rechte segnend erhoben hält und mit seiner Linken ein Buch gegen die Brust preßt. Die Statue ist hinten gehöhlt, es fehlen der rechte Arm der Maria und die rechte (später ergänzte) Hand Christi, ferner die Spitzen der Kronen. Bemalt ist die Figur mit einem abscheulichen Blumenmuster des 17. oder 18. Jahrhunderts, doch befindet sich darunter der alte Kreidegrund mit einigen originalen Farbenspuren, aus denen aber nur zu ersehen ist, daß das Gewand der Maria ehemals blau war.

Das Stück ist jeder künstlerischen Bedeutung bar, es ist ein roher Holzklotz, aus dem mühsam und nur andeutend die Grundlinien der beiden Körper modelliert sind, und dürfte die tiefste Stufe einer Bildhauerkunst überhaupt verkörpern. Ich halte das Stück für eine primitive bäuerliche Arbeit des früheren Mittelalters. Für die bäuerliche Herkunft, und zwar aus einem weltabgeschiedenen Orte, spricht auch die selbst für ländliche Kultur erschreckend rohe Bemalung, mit der das Stück in der Spätzeit verschönert wurde. Nach Angabe des Verkäufers stammt es aus Tirol.

Im Jahre 1904 erwarb das Museum in den Bodenseegegenden die Holzfigur einer thronenden Gottesmutter (Pl. O. 299; Abb. 6), die die steife und, wie man glaubte, byzantinische Auffassung des frühen Mittelalters gut veranschaulicht. Das Stück, das 94 cm hoch ist und dessen Material Lindenholz ist, ist rundplastisch angelegt, doch an der Rückseite gehöhlt. Maria, mit einem Diadem gekrönt und in ein langes Gewand mit einem kürzeren Überwurf gekleidet, sitzt frontal auf einem einfachen Throne, ihre Füße stehen parallel auf hoher Trittplatte. Auf ihrem linken Knie sitzt mit gekreuzten Unterschenkeln das Kind, das mit der Linken ein Buch gegen den Körper hält und seine Rechte segnend erhebt. Die Farben sind zum Teil in späterer

Zeit erneuert, vielleicht auch verändert: das Untergewand der Maria ist oliv, der Überwurf rot, das Christkind ist in ein blaues Gewand gekleidet. Der Stuhl ist weiß. Alle Farben liegen auf Kreidegrund mit stellenweiser Leinenverstärkung. An den Kanten und Säumen, sowie auf den Wänden des Throns befinden sich in die Kreide gepreßte geometrische Ornamente. Es fehlen

Abb. 6. Madonna. Ende des 12. Jahrh.
Pl. O 299. H. 94 cm.

an der Figur der Maria der rechte Arm und die Spitzen des Diadems, beim Kinde drei Finger der rechten Hand und ein Stück vom linken Fuß.

Der Stil dieser Figur unterscheidet sich scharf von dem der vorher beschriebenen Sitzfigur der heiligen Anna, und das ist um so bemerkenswerter, als, wie später nachzuweisen sein wird, der zeitliche Abstand beider Stücke von einander schwerlich ein großer ist. Während sich bei jenem Werke in der dekorativ-regelmäßigen Anordnung der scharf gepreßten Falten höchste Unnatur und Künstelei geltend macht, ist hier die Auffassung zwar eine viel rohere, aber doch natürlichere. Der Schnitzer will schon sanft verlaufende Wellen

zur Belebung der Stoffmassen verwenden, allein er geht zu gewaltsam vor, indem er durch allzu große Häufung paralleler, spitzwinklig zu einander geordneter Linien doch wieder zu einem leeren Schema kommt. Dies Fischgrätenmotiv kehrt dreimal wieder, ganz ausgesprochen am unten spitzwinklig verlaufenden Obergewandsüberschlag, weniger deutlich am rechten Unterschenkel und an der recht stiefmütterlich behandelten Brustpartie. Die Anordnung des Gewandes ist genau die gleiche wie bei der an erster Stelle betrachteten Statue des thronenden Bischofs aus dem 12. Jahrhundert, und darum ist hier der stilistische Fortschritt gegenüber jener Frühzeit um so klarer ersichtlich; denn während dort der Versuch einer Motivierung des dreieckigen Gewandumrisses kaum gemacht wurde, ist hier das System der von den Armen bis in den untersten Zipfel des Gewandes laufenden Falten deutlich, wenn auch nicht gerade in überzeugender Weise zum Ausdruck gekommen. An beiden Ellenbogen, dort wo sich die Hauptmasse des Stoffes zusammenschiebt, findet sich sogar ein scharf zusammenlaufender Knäuel von Falten und Brüchen. Verhältnismäßig klar tritt der Gegensatz des freien Flusses der seitlichen Falten des Untergewandes zu dem gehinderten des von beiden Armen aufgehobenen Obergewandes in die Erscheinung, ebenso ist die Einwirkung des vortretenden Kniees auf die Fältelung gut beobachtet, wie auch das schwierigere Motiv der lang herabhängenden und über die Thronseiten gelegten Ärmel erkennbar wiedergegeben ist. Dagegen ist die Faltengebung im Gewande des Kindes recht oberflächlich, wenngleich auch hier ein mißlungener Versuch gemacht ist, die Kniee durch die Gewandung hindurchscheinen zu lassen.

Die Gesamtanlage der Gruppe ist plump und läßt nur ein sehr geringes Verständnis des menschlichen Körpers erkennen. Wie bei fast allen diesen Frühwerken sind die Köpfe abnorm nach vorne geschoben, und dadurch wird der ganze Ausdruck ein fast stupider. In den Gesichtszügen gibt der Schnitzer nur das allgemeinste, ein Innenleben spiegelt sich in ihnen noch nicht wieder, wie überhaupt der Kopf als Mittel des Ausdrucks noch nicht erkannt ist. Die Nasen sind glatt und sehr wenig modelliert, die Augen halbkugelig und glotzend und erhalten allein durch die Bemalung einen Anflug von Leben. Einzig in der Mundpartie des Kindes zeigt sich ein feineres Durcharbeiten. Die Durchbildung des Körpers ist sehr roh, überall zeigen sich anatomische Unmöglichkeiten, wenn auch nicht stets so deutlich wie etwa an den unteren Extremitäten des Kindes. Die weibliche Brust ist fast negiert, wie ja überhaupt die Frühzeit deutscher Kunst bis weit in das 14. Jahrhundert hinein einen anatomischen Unterschied zwischen männlichem und weiblichem Körper häufig zu übersehen pflegt.

Auch noch bei dieser Figur übt die Werkform des Holzes einen bestimmenden Einfluß auf die Gesamtgestaltung aus, indem der Schnitzer jedes freiere Heraustreten einzelner Körperformen vermeidet. Noch ist ihm die eigentlich plastische Gestaltung fremd, der ganze Unterkörper ist in die Fläche projiziert und der Faltengebung liegt ein zeichnerisches Prinzip zu Grunde, wie auch insbesondere die Hand der Madonna plastischer Durchbildung ent-

behrt. Nur der rechte Unterarm, der selbständig gearbeitet und angesetzt war, scheint sich aus der Fläche erhoben zu haben.

Zeitlich wird die Statue an das Ende des 12. Jahrhunderts zu setzen sein. Sie stimmt stilistisch ziemlich überein mit einer stehenden Maria im städtischen Museum Wallraf-Richartz zu Köln, einer tiroler Arbeit, die dort für das »12. Jahrhundert« in Anspruch genommen wird. Gewisse allgemeine Anklänge weisen auch auf die schon erwähnte Madonnenstatue aus Borgo San Sepolcro im Berliner Museum, die im Jahre 1199 von einem Presbyter Martin gefertigt wurde (Abgeb. im Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlung 1888). Am deutlichsten, weil in viel gröberer Auffassung, kehrt das Faltenprinzip

Abb. 7. Madonna. Erste Hälfte des 13. Jahrh.
Pl. O. 305. H. 43 cm.

am Grabstein des Bischofs Gottfried I. von Pisenburg im Würzburger Dom wieder, der 1190 starb. Nicht ganz so klar, doch ähnlich zeigt sich dies Motiv auf dem Grabstein des Plectrudis in St. Maria auf dem Kapitol in Köln (12. Jahrhundert) und dem des Bischofs Adelog von Hildesheim († 1190). Durch diese Analogien dürfte die zeitliche Fixierung unseres Stückes an das Ende des 12. Jahrhunderts gegeben sein.

Eine sehr feine Arbeit ist eine sitzende weibliche Gestalt (Pl. O. 305; Abb. 7), der zwar beide Arme und damit die Attribute fehlen, die aber, worauf auch der Holzdübel auf dem linken Knie hindeutet, wohl als Madonna

anzusprechen ist. Die Heilige sitzt auf einer Bank, ihr Haupt ist ein wenig nach links gewandt und leicht geneigt. Ein langes Gewand, das vor den Füßen reiche Falten wirft und über das in kühnem Schwunge von rechts nach links ein Mantel gelegt ist, bildet ihre Kleidung. Ihr Haar ist in der Mitte gescheitelt und fällt in welligen Flechten auf die Schultern herab. Die Rückseite der Figur, deren Höhe 43 cm beträgt und deren Material Lindenholz ist, ist auch auf der Rückseite bearbeitet, doch deutet die Höhlung der gerade abgeschnittenen Bank, sowie der rückseitige von Färbung freie Vertikalstreifen an der Körpermittelachse darauf, daß die Figur vor einem flachen Hintergrunde befestigt war. Eine jüngere Bemalung hat dem Gewande rote und blaue Färbung gegeben, allerdings in völlig verkehrter Weise, indem der obere Teil des Untergewandes wie der Mantel rot, der untere Teil jedoch blau ist. Die auf dem Kreidegrund liegenden alten Spuren beweisen aber, daß das ganze Gewand ehemals vergoldet war. Der Oberkopf war mit Leinen überzogen, auf welches blaue Farbe aufgetragen war; dasselbe Blau kehrt unten auf den Achseln wieder, und es scheint, da die Seitenlocken vergoldet waren, als ob dadurch ein Kopftuch dargestellt werden sollte. Gesicht und Hals hatten Fleischfarbe. Es fehlen der ganze rechte Arm und der linke Unterarm, die beide ehemals angedübelt waren.

Charakteristisch für diese Figur und gegensätzlich zu allen vorher betrachteten ist die Feinheit und Zartheit der Auffassung, sowie die relativ große Richtigkeit in der Wiedergabe der Körperformen. Wenn auch in den Details viel Fehlerhaftes und Oberflächliches ist, so sind doch die Grundzüge des menschlichen Organismus richtig aufgefaßt und dargestellt. Auch die Durchbildung des Ganzen ist durchaus schon eine plastische. Die Einzelheiten im Gesicht, das zwar wenig Charakter aufweist, sind gut durchgebildet, Der Faltenwurf der Gewandung ist wohl noch etwas unfrei und unklar durchgeführt, — das Versehen des späteren Bemalers zeigt, daß auch er ihn nicht verstanden hat — aber er zeugt doch im Einzelnen, in den zarten Schwellungen und Senkungen, in dem Gegensatz der gespannten und der mehr fallenden Züge, in den Durchkreuzungen und Einschneidungen von großer Feinheit und gutem Verständnis.

Der Faltenstil zeigt dieselbe Entwicklungsstufe, wie wir sie an den herrlichen Cyklen des frühen 13. Jahrhunderts in Frankreich, so an dem Nordportal der Kathedrale zu Chartres (seit 1215), vor allem aber an den Pfeilern des Südportals (seit 1212), wo fast identische Motive wiederkehren, bewundern (Marcou, Album du Musée de sculpture comparée II Pl. 24). Die Auffassung ist ganz eigenartig und findet sich in Deutschland nicht allzu oft. Am meisten entsprechen noch die getriebenen Figürchen vom Schrein der hl. drei Könige im Dom zu Köln um 1200 (Münzenberger Lief. XVIII 6 u. 7; Falke und Frauberger Tafel 61—64) unserem Stücke, wenn auch nicht verkannt werden darf, daß Vergleiche kleinpastischer Metallarbeiten mit Holzschnitzereien nur von bedingter Beweiskraft sind. Auch einige Figuren des 1237 vollendeten Marienschreins im Aachener Münsterschatz (Beissel, Kunstschätze des Aachener Kaiserdoms. Tafel XIX—XXIII) gehen aus demselben Stilgefühl

hervor. Ein engerer stilistischer Zusammenhang ist mit einigen der sitzenden Brüstungsfiguren in der Trausnitzer Schloßkapelle (bei Landshut i. B.) zu konstatieren, die nach Haack in die Erbauungszeit der Kapelle (1204—1231) zu setzen sind. Wenn unser Stück auch sehr viel feiner ist, so geht es doch in manchen Beziehungen mit einzelnen Figuren der Jungfrauen im Magdeburger Dom zusammen, die, wie A. Goldschmidt im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen XX 1899, S. 285ff. einwandsfrei nachgewiesen hat, im zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts und zwar unter direktem französischen Einfluß entstanden sind. Wie bei diesen allerdings ins Extrem verzerrt, so ist auch bei unserem Werk der auf dem Boden lagernde Teil des Gewandes in eine Masse schnörkelhafter Gebilde aufgelöst. Es steht mit diesem Motiv der herrlichen Holzstatue der thronenden Gottesmutter in der Kirche Unserer Lieben Frauen in Halberstadt (nach Haseloff in »Meisterwerke der Kunst in Sachsen und Thüringen« Tafel 115 und Seite 95: Anfang des 13. Jahrhunderts) sehr nahe, während es sich in der sonstigen Auffassung von diesem Stücke entfernt.

Das Werk, das in Köln erworben wurde und wahrscheinlich aus der Kölner Gegend stammt, ist demnach wohl in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zu datieren. Ob man bei ihm infolge der Ähnlichkeit mit französischen Arbeiten von direktem französischen Einfluß sprechen darf, scheint mir — der Landshuter Vergleich macht skeptisch — fraglich. Jedenfalls gehört es in jene große Gruppe hochbedeutsamer Denkmale, die sich ganz eigenartig und in einer heute noch nicht völlig aufgeklärten Weise aus der Masse der rohen Denkmale des 13. Jahrhunderts erheben.

Mit dem 14. Jahrhundert trat eine durchgreifende Stiländerung ein: erst jetzt wurde der Stil eigentlich plastisch und ließ in tieferen Aushöhlungen und Überschneidungen eine Schattenwirkung zur künstlerischen Geltung kommen. Das war im 13. Jahrhundert, wenn wir von den wenigen Meisterwerken absehen, für die Masse der Bildwerke noch nicht der Fall. Der Stil des 14. Jahrhunderts ist, so zart und fein auch die Übergänge aus den Stilphasen des 13. Jahrhunderts sind, doch charakteristisch und scheidet sich von der Vorzeit nicht weniger deutlich als vom 15. Jahrhundert.

Im Verlaufe des 13. Jahrhunderts verlor das Bild der thronenden Gottesmutter von seinen repräsentativen Eigenschaften; die genrehaften Züge, wie etwas das Anschmiegen von Mutter und Kind, das gegenseitige Anblicken, das Beigeben von Attributen aus dem täglichen Leben, Züge, die sich schon gelegentlich ganz versteckt selbst bei den starrsten Bildern geltend gemacht hatten, traten mehr und mehr in den Vordergrund und bewirkten die Umbildung des hieratisch-feierlichen Charakters des Kultbildes in einen heitergemütvollen. Maria blieb nicht mehr die ernste feierliche Herrscherin, vor deren Throne sich die Gläubigen schaaren, sie wurde liebende Mutter ihres Kindes, dem allein ihr Blick und ihr Denken galt und dem sie mit echt mütterlicher Liebe scherzend die Zeit verkürzte. Nur die Krone — und auch diese nicht immer — gemahnte daran, daß nicht eine schlichte und einfache

Frau aus dem Volke, sondern die Herrscherin der himmlischen Schaaren dargestellt sein sollte.

Aus dem 14. Jahrhundert besitzt das Germanische Nationalmuseum vier Statuen der thronenden Gottesmutter, von denen wir drei verbunden zu betrachten haben (Pl. O. 21, 20 und 25). Alle drei haben das gleiche Motiv: Maria sitzt auf einer mit einem Kissen belegten Bank und hält mit der Linken das in ein langes Hemd gekleidete barhäuptige Kind umfaßt. Dieses hat auf dem Kissen der Bank neben der Mutter gestanden, sein linker Fuß ruht noch darauf, während der rechte in Schrittstellung auf den linken Oberschenkel der Mutter gesetzt ist, deren Schoß der Kleine zustrebt. Maria ist in ein langes, in der Mitte gegürtetes Gewand gekleidet, den Mantel trägt sie in freiem Wurfe von rechts nach links über den Schoß geschlagen. Die rechte Hand der Maria ist vorwärtsgestreckt und hielt, wie andere Werke derselben Gattung beweisen, ein Szepter.

Im Einzelnen ist dies Motiv jedoch vielfach variiert, so daß sich innerhalb des gleichförmigen Schemas eine wenn auch unbedeutende Selbstständigkeit geltend macht, die wohl auf die Verschiedenheit der ausführenden Gesellen zurückzuführen ist; denn daß diese Figuren einer und derselben Werkstätte entstammen, dürfte kaum zweifelhaft sein. Die gemeinsame Abkunft aller dieser Bilder von einem berühmten, doch heute verlorenen Kultbilde, woran man auch denken könnte, scheint mir nach Lage der Dinge unwahrscheinlich.

Die Statue Pl. O. 21 (Abb. 9) ist 65,5 cm hoch und von Lindenholz mit einer Fußplatte von Eichenholz, sie war ehemals auf Kreidegrund bemalt, doch ist die Farbe mit dem Grunde jetzt völlig entfernt. Christus hat sein Haupt etwas nach rechts geneigt, seine Linke ist segnend erhoben, während die gesenkte Rechte — der ganze Arm ist modern ergänzt — einen Vogel faßt. Die Gruppe ist gut erhalten, ergänzt sind nur die linke Hand und der rechte Arm mit der rechten Schulter Christi. Das Stück wurde 1893 von einem Händler gekauft, der es in Mainz erworben haben wollte.

Die zweite Figur (Pl. O. 20; Abb. 8) ist mit Sockel 93 cm hoch. Sie besteht aus Lindenholz, die Fußplatte und der Thron ist aus Eichenholz. Die alte Polychromie ist gut erhalten: das Gewand und der Mantel ist golden, die Säume sind mit plastischen farbigen Steinen in bestimmter Musterung verziert. Das Kissen der Bank ist mit gekreuzten Streifen bemalt, der Sockel weist mehrere Farben auf. Die Technik ist die übliche: die Farben liegen auf starkem Kreidegrund mit stellenweiser Leinenunterlage. An den beiden Seitenwänden der Bank ist je eine Einzelfigur in Malerei dargestellt. Die Gesichter sind später mit häßlichem gelben Anstrich versehen.

Das Motiv ist im wesentlichen das gleiche wie bei der an erster Stelle beschriebenen Statue, nur ist die rechte Hand Christi greifend ausgestreckt. Es fehlen die rechte Hand der Maria und der linke Unterarm Christi, sowie Teile der dem Sockel vorgelegten Maßwerkgallerie.

Die dritte Figur (Pl. O. 25 Birnenholz, Höhe 77,5 cm; Abb. 10) besitzt ebenfalls ihre alte Bemalung, wenn auch in sehr beschädigtem Zustande.

Auch hier finden sich die plastisch verzierten Säume in genau der gleichen Musterung wie an der eben erwähnten Statue. Im Gegensatz zu den beiden vorgenannten Stücken ist das Haupt der Madonna mit einer Krone geschmückt und der hohe Sockel ist zu einer niedrigen Fußplatte zusammengeschrumpft. Es fehlen die rechte Hand der Maria, der rechte Unterarm und die linke Hand des Kindes. Erworben wurde das Stück im Jahre 1882 in Köln.

Abb. 8. Madonna. Niederrheinisch. Erste Hälfte des 14. Jahrh.
Pl. O. 20. H. 93 cm.

Das besterhaltene Stück ist das an zweiter Stelle genannte, die große Madonna (Abb. 8). Wie bei fast allen Statuen des 14. Jahrhunderts tritt uns auch hier deutlich der Versuch entgegen, den Zügen einen Ausdruck inneren Lebens aufzuprägen. Zumeist führt das Mißverhältnis zwischen Wollen und Können dazu, den Gesichtern einen breiten, etwas manierierten Ausdruck zu verleihen, der als »gotisches Lächeln« für das 14. Jahrhundert fast typisch ist. Während dieser Versuch in gewissem Grade bei der Maria gelang, ist der Ausdruck des Kindes nur als ein stupides Grinsen zu bezeichnen, wie überhaupt dessen kugelrunder Kopf mit den abstehenden übergroßen Ohren durchaus verunglückt ist.

Deutlicher zeigt sich gegenüber den früheren Werken der bedeutende zeitliche Fortschritt in der detaillierteren Wiedergabe der Gewandfalten. Die

Zeit, in der rein äußerlich ein Faltenschema dem Gewande aufgepreßt wurde und im besten Falle nur die großen Hauptzüge ihre Begründung in der Anatomie des Körpers fanden, war im 14. Jahrhundert auch für die Durchschnittsleistungen deutscher plastischer Kunst vorüber. Eine durchgängige Beherrschung der Körperformen war zwar auch dieser Zeit noch nicht gegeben, doch bildete sich eine Kenntnis mehr und mehr aus, so daß die Fehler nicht mehr so augenfällig und störend entgegentreten. Wir finden denn auch bei unserer Statue die weiblichen Formen nur erst zart angedeutet. Große Schwierigkeit machte dem Schnitzer die Augenpartie; in beiden Köpfen sind die Augäpfel viel zu flach eingesetzt, wodurch dem Gesichte ein etwas ausdrucksloser Zug eigen wird. Daß im allgemeinen die Körperproportionen noch vielfach falsche sind und daß insbesondere die Länge des Oberkörpers und die Breite der ganzen Gestalt in einer anatomisch unmöglichen Weise reduziert sind, kann bei einem Werk des 14. Jahrhunderts nicht Wunder nehmen.

Das Gewand schmiegt sich eng um den Oberkörper und ist deshalb faltenlos; doch wo der Gürtel schnürt, dessen Ende frei nach unten hängt, bilden sich einzelne scharfe Faltenaugen, die dann nach unten in geraden Linien auslaufen. Der Mantel mit seinem großen Wurf und seinen vielfachen Umbiegungen und Durchschneidungen ist durch größere und kleinere Faltenzüge reich belebt. Da die Gestalt, um dem Kinde das Gleichgewicht zu halten, ein wenig nach rechts zurückgelehnt ist, beide Kniee ebenfalls nach rechts verschoben sind und sich nicht senkrecht über den Füßen befinden, so ergibt sich eine reiche Bewegung im Gefältel, dessen Hauptrichtung von rechts oben nach links unten läuft. Dieser Stil ist der in der Hochgotik allgemeine und steht in seiner Grundtendenz im direktem Gegensatz zu der steifen Frontalität der Schöpfungen früherer Jahrhunderte.

Ein hoher Sockel befindet sich unter der Figur, er ist mit freiliegenden Maßwerkvierecken belegt, aus dessen Mitte je ein plastischer Kopf (nur einer ist erhalten) hervorsah.

Die figürlichen Darstellungen an den Seitenwänden des Throns sind als frühe Denkmale der Tafelmalerei von besonderem Interesse. Es sind dies je eine unter gotischem Maßwerk stehende weibliche Heilige, von denen die an der Seite des Christkindes zu sehr zerstört ist, um einer Beurteilung unterzogen werden zu können, während auf der anderen Seite die heilige Agnes verhältnismäßig gut und vor allem von jeder Restaurierung unberührt erhalten ist. Die Technik ist eine sehr einfache Temperamalerei auf dickem weißen Kreidegrunde. Die Heilige steht stark nach links ausgebeugt, sie ist in ein rotes Gewand gekleidet, über das der grüne, vorne quer über den Unterleib geworfene Mantel gelegt ist. Ihr gekröntes, von rötlichen Locken umrahmtes Haupt neigt sich dem durch den Kreuzesnimbus ausgezeichneten Lamm zu, das, von ihr an den Hinterbeinen gehalten, ihr entgegenstrebt. In der Rechten hält sie die Palme der Märtyrerin.

Die Malerei entspricht in ihrer rein zeichnerisch-flächenhaften Manier durchaus dem, was uns von Wandgemälden des frühen 14. Jahrhunderts be-

kannt ist. Derbe schwarze Linien geben die Hauptfaltenzüge an, während dünnere gerade schwarze Striche die kleineren Falten veranschaulichen sollen. Alle Flächen sind ohne jede weitere Modellierung einfach mit Lokalfarbe ausgefüllt, so daß der Gesamteindruck etwa der eines frühen Glasgemäldes ist. Nur beim Kopfe, speziell am Übergang von der Backe zum Halse, ist der Versuch einer Modellierung in die Tiefe gemacht. Von einer Kenntnis des menschlichen Organismus kann hier überhaupt noch nicht gesprochen

Abb. 9. Madonna. Niederrheinisch. Erste Hälfte des 14. Jahrh.
Pl. O. 21. H. 65,5 cm.

werden. Wenn wir nun vorher an der Madonna gerade den Fortschritt in der Kenntnis der Anatomie hervorheben konnten, so beweist die zugehörige Malerei wieder einmal die schon mehrfach betonte Tatsache, daß im Mittelalter die Entwicklung der Plastik vor der Malerei einen großen Vorsprung hatte.

Die Statue Pl. O. 21 (Abb. 9) steht der vorgenannten so nahe, daß man fast das Verhältnis einer freien Kopie zwischen beiden annehmen möchte. Das Stück ist, trotzdem es der Farbe beraubt ist, das sympatischere, auch feiner und eleganter ausgeführt. Die Gesichtszüge sind weniger flach, das Lächeln im Antlitz ist nicht so gezwungen, vielmehr ist der Eindruck ein

mehr lieblicher. Unangenehm fällt auch hier die Plumpheit im Gesichte des Christkindes auf.

Das Motiv ist völlig dem der eben besprochenen Figur gleich; als einzige Variationen sind zu nennen, daß die Madonna die rechte Hand etwas gestreckter hält und deshalb das Szepter etwas weniger gesucht graziös umfaßt. Ebenso ist die Armstellung Christi eine etwas andere, ohne daß dadurch aber die Gruppe veränderte Bedeutung gewönne. Auch die ungeschickte Stellung der linken Hand der Maria ist vermieden, die das Kind nicht mehr unmittelbar unter Achsel, sondern in leichterer und natürlicherer Weise um die Hüfte faßt. Wesentlicher für den Eindruck ist, daß Christus aus der Fläche mehr nach vorne gerückt ist, wodurch die plastische Wirkung verstärkt wird.

Für die Behauptung, beide Stücke entstammten ein und derselben Werkstätte, ist nicht allein das Motiv maßgebend, wenn dieses auch für den ersten Eindruck bestimmend sein mag. Man wird bei so einfachen Darstellungen, deren Motiv sich aus der Natur der Sache ergibt, stets gut tun, mehr auf kleine Äußerlichkeiten als auf das oft nur sehr wenig variable Grundmotiv Wert zu legen — ich erinnere beispielsweise an die vielen einander sehr ähnlichen Darstellungen der Pieta, bei denen die Abhängigkeit von einander oder von einem gemeinsamen Vorbild ebenfalls zu Unrecht behauptet wird — und solche Äußerlichkeiten sind, abgesehen von der oben erwähnten Ähnlichkeit in der Kopfbehandlung und der aber auch sonst gleichartig vorkommenden Haarbehandlung vornehmlich die fast identisch wiederkehrenden Züge nicht nur der Hauptfalten, sondern auch der oft ganz willkürlichen kleineren Knickungen, Brechungen und Windungen. Diese Wiederholungen zeigen sich allerorts, wenn sie auch auf den Abbildungen bei dem etwas geänderten Aufnahmepunkt nicht so deutlich in Erscheinung treten. Am drastischsten zeigt sich dies am Gewande Christi, vielleicht deshalb, weil in beiden Fällen dieses in völlig analoger Weise lange nicht so fein und individuell durchgebildet ist, wie das der Maria und deshalb die willkürlichen Äußerlichkeiten deutlicher in Erscheinung treten. Das lange, vorne bis etwa zur Kniehöhe geschlitzte Hemd des Kindes hat sich bei der heftigen Schreitbewegung etwas zur Seite verschoben und dabei hat sich der Schlitz geöffnet. Dessen Säume haben sich — ein sehr willkürliches Motiv — in trichterförmigen Falten nach außen umgeschlagen, so daß beiderseits in gerundeter, oben spitz zulaufender Fläche die Innenseite des Stoffes sichtbar wird. Diese sehr individuelle Darstellung kehrt bei beiden Werken vollkommen identisch wieder; und das ist ein so auffälliger Zug, daß an eine Werkstattgemeinschaft kaum noch gezweifelt werden dürfte. Die Vermutung wird fast zur Gewißheit, wenn man beachtet, daß auch die meisten der mehr oder minder willkürlichen Knickungen und Falten bei beiden Werken vollkommen genau wiederkehren.

Nachdem aber neben der Gleichheit des allgemeinen Motivs auch die Werkstattidentität nachgewiesen ist, sind wir in der Lage, die durch die Entfernung der Polychromie entstandenen Defekte der zweiten Figur aus der ersten zu ergänzen. Zunächst ist sicher, daß die durch ihre Breite auffälligen

Seitenwände der Bank ebenfalls durch figürliche Malerei geschmückt und oben, wie Nagelspuren beweisen, durch eine aufgesetzte Profilierung abgeschlossen waren. Ferner war zweifellos der hohe eckige und in dem jetzigen Zustand sehr plump wirkende Sockel mit freien Maßwerkauflagen geziert. Das Profil der unteren Fußplatte ist bei beiden Figuren genau das gleiche.

Die größere künstlerische Reife, die sich in der unpolychromierten Statue Pl. O. 21 ausspricht, die mannigfachen Verbesserungen, die sich bei ihr gegenüber der an erster Stelle betrachteten Madonna Pl. O. 20 geltend machen, lassen es als sehr wahrscheinlich erscheinen, daß jenes Werk das

Abb. 10. Madonna. Niederrheinisch. Zweite Hälfte des 14. Jahrh.
Pl. O. 25. H. 77,5 cm.

spätere ist. Zufällig setzt uns aber der Denkmälerbestand des Germanischen Museums, dessen plastische Werke zu einem sehr großen Teile aus den Rheingegenden stammen, in die Lage, dieselbe Werkstätte noch weiter zu verfolgen und aus ihr ein zeitlich zweifellos noch späteres Werk vorzuführen. Die Madonnenstatue Pl. O. 25, die wir oben betrachtet haben, ist bezeichnend für den stilistischen Fortschritt. Die Statue wird wohl derselben Werkstätte wie die beiden vorgenannten entstammen. Das Motiv ist genau das Gleiche wie bei den beiden anderen Stücken, nur ist die Bewegung in den Faltenzügen nicht minder wie in der Gestalt des Kindes energischer, fast stürmisch geworden, und Maria muß daher ihren ganzen Arm um das Kind schlingen, um seinem

heftigen Streben Einhalt zu tun. Ebenso ist die Faltenangabe eine reichere und bewegtere. Die Bereicherung zeigt sich besonders deutlich am Oberkörper der Maria in der Gewandung, die vorher fast faltenlos war und nur unmittelbar am Gürtel Einschnürungen aufwies, nunmehr aber bei durchscheinenden Körperformen durch strahlenförmig auf die Schnürung zulaufende straffe Faltenrücken belebt ist. Derartige Bereicherungen lassen sich auch am Untergewand vielfach nachweisen und bewirken den volleren Eindruck dieses Faltenstils, der schon den Übergang von der straffen Faltengebung des eigentlichen 14. Jahrhunderts zu dem am Ende desselben beginnenden und vornehmlich in den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts zum Extrem sich ausbildenden überreichen weichfaltigen Stil andeutet. Innerhalb dieser Bereicherung wiederholen sich die großen Motive der vorher betrachteten Statue unmittelbar. Völlig identisch mit der polychromierten Statue ist dagegen die eigenartige plastische mit Pünktchen besäte Verzierung der Gewandsäume durch eine regelmäßige Folge von Steinen und Buckeln in Kreidetechnik. Dagegen unterscheidet diese Figur von den vorigen das scheibenartige Rund auf dem Haupte, um das, wie Reste von Ziernägeln zeigen, eine lederne und mit Seide bezogene Krone — Spuren finden sich unter den Köpfen der Ziernägel — befestigt war. Der Kopf, der an erster Stelle behandelten Figur ist im Gegensatz dazu flach abgearbeitet, während die zweite einen kreisförmigen, zum Aufsetzen einer Krone bestimmten Einschnitt aufweist.

Eine oberflächliche Durchsicht der bisher publizierten Werke deutscher Plastik führt uns auf andere Madonnen, die den unseren fast genau entsprechen und demzufolge als Arbeiten der gleichen Werkstätte anzusehen sind. Direkt identisch ist die Madonna aus Altenberg bei Wetzlar, (Münzenberger, mittelalterliche Altäre Deutschlands) bei der auch die gleiche Musterung der Gewandsäume wiederkehrt und bei der ebenfalls die Behandlung des Sockels mit der freien Maßwerkverzierung die gleiche ist. Sehr ähnlich sind ferner die Madonnen in der Sammlung Grüneschild in Bettenhoven (Kunstdenkmale der Rheinprovinz. VIII. Bd., I. Abt., S. 44: um 1300), auf dem Marienaltar der Stiftskirche zu Kleve (ebenda I. Bd., IV. Abt., S. 97: Mitte des 14. Jahrhunderts) und im Städtischen Suermondtmuseum zu Aachen. Auch die Madonna aus Ophoven (Münzenberger, mittelalterliche Altäre Deutschlands) zeigt dasselbe Motiv, wenn auch stilistisch umgebildet. Genau derselbe Stil wie an unseren in Abb. 8 und 9 wiedergegebenen Figuren, gleichzeitig auch mit völlig identischer plastischer Dekoration der Gewandsäume kehrt in der aus der Sammlung Schnütgen stammende Madonna vom Dreikönigenaltar im Dom zu Köln wieder (Münzenberger, mittelalterliche Altäre Deutschlands XVI. 8: Mitte des 14. Jahrhunderts). Doch ist das Motiv leicht verändert, indem das Kind die Schreitbewegung vollendet hat und nunmehr auf dem rechten Knie der Mutter steht, diese aber ihren linken Fuß auf ein Ungeheuer gesetzt hat. Auch ist ihre Gewandung durch ein Kopftuch bereichert. Diese Ausnahme von der Regel kann aber nur unsere Annahme von dem Werkstättenzusammenhange bestätigen, denn der Grund dieser besonderen Modifikationen ist nachweisbar; sie gehen auf eine sehr feine und

wie der Stil und der Vergleich mit der Elfenbeinstatuette in der Sammlung Oppenheim zu Köln (Seemann, Kunstgeschichte in Bildern) lehrt, französische oder doch unter unmittelbarem französischen Einfluß stehende Statue einer thronenden Madonna zurück, die sich jetzt im städtischen Wallraf-Richartz-Museum befindet und die alle die vorgenannten Abweichungen zeigt. (Münzenberger XVI Tafel 8: Anfang des 14. Jahrhunderts; Führer durch das städtische Museum Wallraf-Richartz zu Köln 1902 m. Abb.)

Wenn wir bedenken, daß alle vorgenannten Werke sich in den Gegenden des Niederrheins befinden und daß eines der unserigen authentisch aus der Kölner Gegend, eines nach allerdings nicht ganz sicherer Händlerangabe aus Mainz stammt, so ist die Wahrscheinlichkeit eine sehr große, daß die Werkstätte — auch die leichten Anklänge an französische Kunst deuten darauf hin — sich am Niederrhein und zwar sehr wahrscheinlich in Köln befand. Diese Wahrscheinlichkeit wird mir fast zur Gewißheit durch den Umstand, daß ich trotz eifrigen Bemühens außerhalb der Rheingegenden kein Stück gefunden habe, das nach Motiv und Stil dieser Gruppe zuzurechnen wäre.

Durch einen glücklichen Zufall sind wir in der Lage gewesen, eine scharf umschriebene früh-rheinische Werkstätte vorzuführen, die durch drei sehr charakteristische Werke im Germanischen Museum vertreten ist. Solche Werkstättenzusammenhänge, die in der Spätzeit des Mittelalters gang und gäbe werden, sind für die frühe Zeit nur selten nachweisbar und deshalb für unsere Kenntnis des frühmittelalterlichen Werkstättenbetriebes sehr interessant. Wir hatten diese Werkstätte, die wahrscheinlich um die Mitte des 14. Jahrhunderts ihre höchste Blüte hatte, nur soweit zu verfolgen, als es für die zeitliche und örtliche Festlegung unseres Sammlungsmaterials nötig war. Sehr wahrscheinlich wird es möglich sein an der Hand des so gesicherten reichen Materials auch andere plastische Werke nachzuweisen, bei denen nicht das Grundmotiv und die Äußerlichkeiten von so maßgebendem Einfluß sind. Allerdings dürfte der Einfluß der verschiedenen Gesellenhände, der sich schon bei unseren drei Stücken deutlich geltend macht und der selbst in ganz entwickelten Perioden — ich denke etwa an die noch niemals einwandfrei gelöste Wolgemutfrage — unangenehm in die Erscheinung tritt, gerade für die stilistisch sehr schwer faßbaren Frühzeiten von erhöhter störender Bedeutung sein.

Völlig verschieden von dieser Gruppe ist die thronende Madonna (Pl. O. 27; Abb. 11), wenngleich sie sich zeitlich den eben betrachteten Arbeiten anschließen dürfte. Die Statue ist von Lindenholz, ist 81 cm hoch und war ehemals bemalt und vergoldet. Die Rückseite ist gehöhlt. Das Motiv ist das übliche: Maria sitzt auf der mit dem Kissen belegten Bank; sie ist in ein enges, hochgegürtetes Gewand gekleidet. Auf dem Haupte liegt das Manteltuch, das auch den ganzen Rücken einhüllt und, von links her über die Knie geworfen, den Unterkörper mit reichen Falten verhüllt. Auf ihrem linken Oberschenkel hockt mit übereinandergeschlagenen Beinen das nackte Kind, das mit der rechten Hand spielend den rechten Saum des Kopftuchs der sich ihm zuneigenden Mutter zu sich heranzerrt. Auf dem Kopftuch der Maria liegt die Krone,

deren Reif allein erhalten ist, während die ehemals eingenuteten Zacken oder Blätter verloren gingen. Es fehlen der rechte Unterarm der Maria und des Kindes, weshalb das Genremotiv nicht mehr klar zum Ausdruck kommt, ferner der ganze linke Arm des Kindes. An der unteren Gewandpartie sind kleinere Defekte.

Die ehemalige Färbung ist in brutaler Weise abgelaugt, so daß das Holz ein häßlich-schimmeliges Aussehen bekommen hat. Nachträglich ist dann wieder der Oberkörper der Maria mit einem unschönen roten Anstrich ver-

Abb. 11. Madonna. Mitte des 14. Jahrh.
Pl. O. 27. H. 81 cm.

sehen. Trotzdem lassen spärliche Farbspuren erkennen, daß das Gewand ehemals rot, der Mantel golden gewesen ist.

Das Werk ist eine derbe Arbeit und weit entfernt von der zarten Durchbildung und vornehmen Auffassung, die allen Werken der eben betrachteten niederrheinischen Werkstätte eigen ist. Mit der Plumpheit des Körperbaues nicht weniger wie der Gewandfältelung verbindet sich ein recht leeres und nichtssagendes Gesicht, und das Kind verletzt fast durch seine Roheit den Beschauer. Andrerseits darf aber auch wieder nicht verkannt werden, daß das Kindliche in seiner Bewegung und Haltung prägnant erfaßt und wiedergegeben ist. Der gotische Schwung kommt in der Komposition und in der

Gewandung sehr gemildert zur Geltung; der Körper der Mutter ist nur ganz wenig nach rechts hinübergeneigt, eine Bewegung, die durch das auf der linken Seite gehaltene Kind genügend motiviert ist. Die Falten verlaufen einfach und in der üblichen Weise vertikal, mit großer Schoßfalte, erst ganz unten streben sie mit scharfer Knickung schräge zum Boden nieder.

Für die Statue, die ihrem Stil nach in der Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden sein mag, finden sich vornehmlich in Süddeutschland analoge Beispiele. Ziemlich nahe steht ihr im Faltenstil das große Steinrelief Kaiser Ludwigs des Bayern im großen Rathaussaale zu Nürnberg, das bald nach dem Jahre 1332 gefertigt sein wird (Mummenhoff, das Rathaus in Nürnberg S. 30 f. Frh. von Reitzenstein, Kaiser Ludwig der Bayer und seine Darstellungen im Mittelalter; in der Zeitschrift des Münchener Altertumsvereins. N. F. XII 1901). Sehr große stilistische Ähnlichkeit hat die allerdings rohere und bei Riehl (Abh. der k. b. Akad. d. Wiss. III. Cl. XXIII. Bd. I. Abt. Tafel 2. Nr. 4) abgebildete Madonna in der Sammlung christlich-mittelalterlicher Kunstwerke zu Freising, die dort mit »erste Hälfte des 14. Jahrhunderts« bezeichnet ist. Da unser Stück in Augsburg erworben wurde, so ist auch aus diesem Umstande die süddeutsche Herkunft wahrscheinlich.

In den Bereich unserer Betrachtungen gehört auch eine eigenartige Statue der thronenden Madonna (Pl. O. 16), welche kürzlich durch Schenkung in unsere Sammlungen gelangte. Nach Angabe der Spenderin soll sich das Stück in Salzburg und früher in Steiermark befunden haben.

Maria sitzt auf einer Bank, sie ist in ein langes blaues, goldumsäumtes Gewand mit ebenso gefärbtem Mantel gekleidet, auf ihrem Haupte liegt ein weißes goldumsäumtes Tuch. Auf ihrer rechten Hand sitzt der in ein blaues goldumsäumtes Gewand gekleidete blondhaarige Christus. Er hält in der Rechten den Apfel, mit der Linken greift er nach einer Birne, die Maria ihm reicht. Das Material ist Lindenholz, die Färbung Ölbemalung. Die Höhe beträgt 50 cm.

Die Figur ist so stillos, daß schon ohne Untersuchung des Materials der Gedanke an eine ältere recht ungeschickte Fälschung rege werden muß. Und doch ist dies nicht der Fall, denn das Stück ist archaistisch-mittelalterlich und bedeutet eine späte Nachbildung des berühmten Muttergottesbildes zu Maria-Zell in Steiermark. (Abb. in »Mitt. der K. K. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale« XIV 1869 S. 79 und im »Kirchenschmuck« 1899. XXX S. 93.)

Derartige Nachbildungen sind bei den berühmtesten Wallfahrtsbildern sehr häufig und kommen aus allen Zeiten vor. So z. B. besitzt das Kgl. bayerische Nationalmuseum in München eine interessante Reihenfolge von Nachbildungen der Muttergottes von Altötting aus dem 15. bis zum 18. Jahrhundert (Nr. 1299—1303 und 1357 des VI. Bandes des Kataloges von 1896). Nachbildungen des Cranachschen Mariahilfbildes in Innsbruck trifft man, zur abscheulichsten Rohheit entstellt, in zahlreichen Bauernhäusern Nordtirols an.

In diesen Kreis gehören auch die Kopieen des Mariazeller Gnadenbildes, die sich vielfach in Kärnthen und Steiermark vorfinden — Stift Griffen, Wolfs-

berg u. s. w. — und die gelegentlich auch in Sammlungen, wie etwa in das Bayerische Nationalmuseum zu München und in das Germanische Nationalmuseum ihren Weg gefunden haben. Dabei ist interessant, daß alle diese Nachbildungen, soweit sie mir bekannt sind, unter sich einander ähneln, dabei sich aber weit von dem Originale entfernen. Insbesondere kommt die ganze sehr eigenartige Faltenangabe in dieser Weise beim Original, das ich im Gegensatz zu den frühen Datierungen der Lokalforscher für eine Arbeit des späten 13. oder des beginnenden 14. Jahrhunderts halte, nicht vor. Der Grund wird der sein, daß alle Nachbildungen auf eine grundlegende Kopie, wahrscheinlich aus dem 18. Jahrhundert, zurückgehen. Bei dieser wurde, da das Original stets bekleidet ist und, wie die Literatur beweist, selbst Forschern nur nach Überwindung allergrößter Schwierigkeit ohne Hülle zugänglich gemacht wurde, nur das allgemeine Motiv beibehalten, während im Übrigen die Phantasie frei schalten mußte. Dafür spricht auch das Beibehalten einiger augenfälliger Seltsamkeiten des Originals, wie etwa der überlange Zeigefinger der linken Hand der Madonna, der bei der bekleideten Figur sichtbar blieb und deshalb kopiert werden konnte. Daß diese erste und grundlegende Kopie im 18. Jahrhundert entstand, darauf deuten die flauen Falten sowie vor allem die eigenartige Umbildung des Kopftuchs, das bei dem Original einfach über den Kopf gelegt, nur die üblichen leichten Schwingungen am Saum aufweist, während bei den Kopien daraus die Plissehauben des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts geworden sind. Solche Stücke bieten naturgemäß dem Sammler viele Schwierigkeiten, die sich erst lösen, wenn der Zusammenhang, in den sich das Stück eingliedert, erkannt ist.

Eine ähnliche Stellung wird man der Statuette der thronenden Gottesmutter Pl. O. 310 (Lindenholz, Höhe 34,5 cm) zuweisen müssen, in der sich in seltsamer Weise Altes mit Neuem mischt. Anscheinend liegt der Arbeit eine alte Madonna vom Typus des frühen 13. Jahrhunderts zu Grunde. Die thronende und bekrönte Madonna ist in ein rotes hochgegürtetes Gewand gekleidet, ein weißer Mantel umhüllt die Gestalt und wird auf der Brust durch eine auffällig große romanisch stilisierte Schließe gehalten. Das Haar ist wellig aus dem Gesichte gestrichen und fällt auf dem Rücken in 2 Zöpfen herab. dem rechten Knie sitzt das in ein langes blaues Gewand gekleidete Kind. Ausgeführt zu sein scheint das Stück im späten Mittelalter oder gar noch später. Die Bemalung ist eine ziemlich oberflächliche und entbehrt des Kreidegrundes, der den frühmittelalterlichen Arbeiten eigen ist. Nur die Krone, die anscheinend vergoldet war, hat einen dicken Kreide- und Leinengrund.

Das sonst so verbreitete Motiv der stehenden Madonna mit dem Kinde ist unter den Frühwerken unserer Sammlungen nur durch zwei Statuetten vertreten. Die eine (Pl. O. 309, Abb. 12) ist von Eichenholz und 45,3 cm hoch. Maria steht auf dem linken Fuß und hat das rechte Bein entlastet zurückgestellt, wodurch der ganze Körper eine starke Ausbeugung nach links bekommt. Auf ihrem linken Arm sitzt das Christkind, dem die Mutter ihr in der Mitte gescheiteltes lockiges Haupt zuneigt. Der rechte Arm ist rechtwinklig vorgestreckt und trägt in der (ergänzten) Hand einen Blütenstengel.

Gekleidet ist die Heilige in ein langes Untergewand mit darüber liegendem Mantel, der an der linken Seite zu einem reichen Gefältel aufgerafft ist. Der Oberkörper ist außerdem noch in ein umgeschlagenes Tuch, dessen Futter durch einen breiten Überschlag am Halse sichtbar wird, gehüllt, doch ist dies Motiv nicht konsequent durchgeführt und deshalb nicht ganz klar wiedergegeben. Das bekleidete Christkind sitzt mit übereinander gelegten Beinen auf dem linken Arm der Mutter, der es sein Haupt zuwendet. In der Linken hält es einen Vogel, während die Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger auf diesen hindeutet. Eine flache achtseitige Platte dient der Figur als Sockel. Ergänzt sind der rechte Unterarm der Madonna mit dem Attribut, und einem Stück des Gewandzipfels, ferner die Sockelplatte mit Teilen der unteren Gewandpartieen.

Abb. 12. Madonna. Niederrheinisch. 2. Hälfte des 14. Jahrh. Pl. O. 309. H. 45,3 cm.

Schon Essenwein hat sich in den »Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum« II. Bd. 1887—1889 S. 231 eingehend mit der Figur beschäftigt und dabei das Wesentliche über dieselbe mitgeteilt. Nur ist ihm ein Irrtum insofern unterlaufen, als er, verführt durch die Zartheit und Feinheit der Schnitzerei, eine ehemalige Bemalung derselben ablehnen zu müssen glaubte. Schon die rein plastisch kaum verständliche Anordnung der Gewandung muß darauf führen, daß durch das Mittel der Malerei die großen Gegensätze deutlicher gemacht wurden, andrerseits ist es auch sicher, daß für die frühe deutsche Plastik Naturfarbe des Holzes zu den größten Ausnahmen gehört. In der Tat finden sich auch in den Poren des Holzes Spuren der Grundierung und der Bemalung, allerdings nur sehr vereinzelt und mit unbewaffnetem Auge kaum sichtbar. Darnach war das Gewand rot, der Mantel, sowie der den Oberkörper deckende Stoff blau, der Gewandumschlag am Halse wieder rot. Der Rock des Kindes war blau. Hinzufügen können wir noch, daß das Stück aus Linz am Rhein, also aus dem Kölner Kunstkreise stammt.

In dieser Statuette haben wir das Musterbeispiel einer gotischen Skulptur des 14. Jahrhunderts: alle Schwächen und alle Vorzüge der Zeit treten uns aufs Deutlichste entgegen. Der Schnitzer hat ein wirkliches Verständnis des Körperorganismus, des wechselseitigen Zusammenwirkens der einzelnen Körperteile sowie der Proportionen noch nicht erworben, seine Gestalt ist überlang und überschlank, und wenn auch der Totaleindruck ein durchaus erfreulicher und anmutiger ist, so darf man doch nicht verkennen, daß eben nur das Gefühl und nicht die Kritik dies Urteil spricht. Sehr hübsch und voll feiner Empfindung ist das für die Zeit merkwürdig gut modellierte Gesicht, dessen zarte Übergänge und Schwellungen der Meister mit besonderer Liebe nachgebildet hat. Allerdings ist dasselbe der Anlage nach völlig verschoben, worüber nur die Ansicht von vorne hinwegtäuscht. Die anatomische Unkenntnis des Schnitzers

und sein Ungeschick in der Wiedergabe des Körperlichen wird vor allem durch die linke Hand der Maria beweisen, deren Drehung und Wendung bei dem schwierigen Motive der Umfassung des Kinderkörpers der ausführende Meister noch nicht nachzubilden vermochte. Sehr fein und zart ist wieder die Faltengebung des Gewandes. Diese ist am Oberkörper sehr flach und gespannt, am Unterkörper wird sie plastischer und tiefer; am Oberkörper ist die Fältelung fast ausschließlich horizontal, während am Unterkörper die Richtungslinie von der linken Hüfte zum rechten Fuß geht. An der linken Seite ist der Mantel zusammengefaßt und bildet eine ziemlich reiche Fältelung, die in ihrer Anlage und in ihren S-förmig geschwungenen Säumen bereits als erste Stufe jenes in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts herrschenden Stoffreichtums und jener charakteristischen Weichheit der Fältelung anzusehen ist.

Stilistisch gehört die Statuette unzweifelhaft in das 14. Jahrhundert und zwar in die zweite Hälfte desselben. Wenn wir uns näher unter den datierten plastischen Denkmälern umsehen, so finden wir eine große zeitstilistische Ähnlichkeit mit einzelnen Figuren im Mittelstück des großen Altars vom Jahre 1379, der kürzlich aus der Grabower Kirche nach Hamburg übertragen wurde. (Schlie, Kunst- und Geschichtsdenkmäler von Mecklenburg-Schwerin III. S. 187 f.) Die Entwicklungsstufe in der Erfassung des Ganzen und in der Durchbildung der Einzelheiten ist im allgemeinen bei beiden Werken die gleiche, die Faltengebung ist dort eher etwas reicher und plastischer als bei unserem Stück, und deshalb wird unser Stück — zumal wenn man die künstlerische Bedeutung Kölns berücksichtigt — etwas früher anzusetzen sein. Aus Köln selbst steht mir leider nicht genügend plastisches Vergleichsmaterial zur Verfügung, doch ist die ganze Auffassung der Figur eine solche, wie sie in der Malerei jener Entwicklungsstufe eigen ist, die man gewohnheitsmäßig mit dem Namen des Meister Wilhelm zusammenfaßt und die zweifellos an Detaildurchbildung hinter der gleichzeitigen deutschen Plastik zurücksteht. Beiden ist die zarte Innigkeit in der Auffassung, andrerseits auch das Knochenlose, Unwirkliche der Körper eigen, sowie der feine Geschmack und die zarte Anmut. Auch die Durchbildung der Gewandfältelung steht auf der gleichen Stufe. Allerdings ist dieser Vergleich nur sehr bedingt zuzulassen, denn die Malerei steht infolge ihrer Technik unter völlig anderen Prinzipien als die Plastik. Wichtiger ist, daß die eigenartige und komplizierte Gewandung mit dem über dem Mantel getragenen und am Halse nach außen umgeschlagenen Tuche völlig identisch am Klarenaltare im Dom zu Köln an der Gestalt des Verkündigungsengels wiederkehrt (Woltmann und Woermann, Gesch. der Malerei I. Fig. 116), wie auch an den von Lichtwark (Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1902 S. 45 ff), dem Hamburger Meister Bertram zugeschriebenen Flügelgemälden des Grabower Altars von 1379 die Gestalt Gottvaters in der Szene der Schöpfung der Tierwelt (vergl. die Abbildungen bei Schlie und bei Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik, Tafel 1) identisch gekleidet ist und hier sogar das Motiv des an der einen Seite des Halses wieder zurückgeschlagenen Halsumschlags wiederkehrt. Wenn man nun in Rücksicht zieht, daß weit in das 15. Jahrhundert hinein die Malerei der Plastik in der Stilent-

wicklung nachsteht, wenn man ferner berücksichtigt, daß die weiblichen Figuren des Grabower Altars von 1379 zweifellos entwickelter sind als unser noch dazu aus Köln stammendes Stück, so wird man dieses mit einiger Sicherheit in das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts versetzen dürfen.

Ebenfalls aus Köln stammt eine 31,5 cm hohe Statuette der stehenden Madonna mit dem Kinde. (Pl. O. 306 Abb. 13.) Das Material ist Lindenholz, dessen ehemalige Bemalung in recht brutaler Weise entfernt ist. Auf niedrigem profiliertem, achtseitigem Sockel steht Maria mit entlastetem und zurückgesetztem linken Bein; ihr Körper ist stark geschwungen und die linke Hüfte ausgebogen. Sie ist barhäuptig, ihr Haar ist in der Mitte gescheitelt und fällt beiderseits in welligen Strähnen auf die beiden Achseln und die Brust herab. Gekleidet ist sie in der gleichen Weise, wie die letztgenannte Madonna. Auf dem linken Arm hält sie das krausköpfige Kind, dessen Unterleib in ein Tuch gehüllt ist und das die rechte Hand segnend erhoben hält, während seine Linke einen Apfel umfaßt. Das Stück ist gut erhalten. Ergänzt ist nur an der Madonna die rechte Hand, in die als Andeutung eines Szepters ein Stück gerundeten Holzes gelegt ist.

Abb. 13. Madonna. Niederrheinisch. Ende des 14. Jahrh. Pl. O. 306. H. 31,5 cm.

Die Figur ist nicht ganz so fein wie die vorher behandelte, ist jedoch stilistisch etwas vorgeschritten und entspricht ziemlich genau — abgesehen von der derberen Individualität des Hamburger Meisters — den Statuen am Grabower Altar. Die etwas stärkere Betonung der Querfalten des Oberkörpers, die Stilisierung der untersten Gewandfalten, vor allem die volle und weiche Häufung der Falten des aufgehobenen Mantelzipfels sowie die eigenartige Linienführung seines Saumes ist ihnen gemeinsam. Die Arbeit mag darnach im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts entstanden sein.

Innerlich verkörpern beide Statuen äußerst charakteristisch das Ideal niederrheinischer und insbesondere kölnerischer Kunstübung. In ihnen offenbart sich dieselbe Eigenart und derselbe Geist wie in den Kölner Gemälden des 14. Jahrhunderts, die Muther (Münchener Cicerone S. 5) trefflich mit folgenden Worten würdigt: »Gerade das gesteigerte Empfindungsleben, die Stimmungsschwelgerei macht uns die Bilder so lieb. Es ist ein so moderner Zug, wie diese Meister aus der Wirklichkeit sich in ein Heimatland der Seele flüchten und es mit allen Reizen der Mystik umweben. Gewiß darf man nicht mit realistischem Maßstab an sie herantreten. Sie wollen garnicht Wirkliches wiedergeben. Gerade aus der Unterordnung des Körperlichen unter das Seelische resultieren alle Vorzüge ihrer Kunst. Die typische Ähnlichkeit der Gestalten, das reine Oval der Köpfchen, ihre schlanke, biegsame Anmut . . . . . , es dient dazu, in eine ferne Welt zu entrücken, wo alles anmutig und schön ist, die Gefühle zart und fein, in ein Paradies, wo keine Rohheit, kein Mißton die große Harmonie, die himmlische Sphärenmusik stört.«

Gegenüber dieser lyrisch-heiteren Auffassung des Madonnenandachtsbildes drang im Verlaufe des Mittelalters eine dramatische durch, die in dem Bilde der Beweinung Christi, der Pieta oder dem Vesperbilde, ihren vollendetsten Ausdruck fand. Diese zweifigurige Gruppe, die ursprünglich nur eine Teilscene der Kreuzigung bildete, wurde mit der wachsenden Bedeutung des Marienkultus zu einer Darstellung der sieben Schmerzen Mariä, wobei die Mutter als Hauptperson zu gelten hatte und Christus — daher die oft ganz auffällige Kleinheit seines Körpers — fast zu einem Attribut der Maria wurde.

Abb. 14. Pieta. Um 1400. Pl. O. 23. H. 106 cm.

Dieselbe Geistesrichtung, die zu dieser neuen Auffassung führte, äußerte sich auch in der Schaffung eines Festes »Mariä Ohnmachtsfeier«, das am Beginn des 15. Jahrhunderts (in Köln erst 1423) eingeführt wurde (F. Schmidt, Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Nordhausen 1888 S. 220) und nun wohl erneuten Anlaß gab zur Fertigung der vielen Pieta-Statuen, die aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erhalten sind. Unter seinen Frühwerken der Holzplastik besitzt das Germanische Nationalmuseum zwei hierher gehörige Beispiele. Das erste (Pl. O. 23; Abb. 14), welches angeblich aus dem Kölner Dom stammt, ist von schwärzlich gebeiztem Nußbaumholz und hat eine Höhe von 106 cm. Maria sitzt auf einer einfachen Bank, deren Vorder- und Seiten-

flächen durch aufgesetzte Horizontalleisten geziert sind. Auf ihren Knieen, von ihrer rechten Hand um die Mitte des Leibes gefaßt, von ihrer Linken an den Oberschenkeln gehalten, ruht nach typischer Art der tote Christus, dessen Haupt mit dem von Schmerz verzerrten Antlitz nach rechts niedergesunken ist. Sein linker Arm umfaßt den Hals der Mutter, deren kummervolles Antlitz dem Sohne zugeneigt ist.

Maria ist in ein langes, in der Mitte gegürtetes Gewand gekleidet, ein Manteltuch bedeckt ihr Haupt, zu dessen Seiten je eine Locke auf die Schultern und die Brust herabfällt, und bauscht sich, von links nach rechts über die Kniee geworfen, in reicher Fältelung zwischen den Knieen und vor den Unterschenkeln. Der Heiland ist nur mit dem Lendentuch, das fast bis an die Kniee reicht, bekleidet. Auch von seinem Haupte fallen zwei lange Locken auf die Schultern herab. Er hat einen Schnurrbart, sowie einen in zwei Spitzen auslaufenden Kinnbart. Zwei durcheinandergewundene Hanftaue bekrönen sein Haupt.

Die Gruppe ist schlecht erhalten, die defekten Teile sind roh abgesägt und waren schlecht erneuert, doch sind diese Ergänzungen, mit Ausnahme derjenigen am unteren Gewandsaum und an der Sitzbank, nunmehr wieder entfernt. Es fehlen an der Gestalt der Maria beide Hände, bei Christus der ganze rechte Arm. Die Polychromierung und der Kreidegrund sind völlig entfernt, Farbspuren sind nicht vorhanden, da sie durch die braune Beize zugedeckt wurden. Die Rückseite ist gehöhlt.

Der Eindruck, den die Gruppe macht, ist ein durchaus unerfreulicher; die Roheit, die sich in den äußeren Formen geltend macht, ertötet völlig den edlen geistigen Inhalt der Darstellung und wirkt geradezu abschreckend. Der Schnitzer arbeitet nur mit den derbsten und gröbsten Effekten, zarte Übergänge, das Verfließen der einen Form in die andere, vermag er nicht zu geben. Die derbe Formengebung spricht sich vor allem im ganzen Körperbau aus, weniger in der Gewandfältelung, bei der das Ungeschick des Schnitzers wohl einigermaßen durch das reiche Vorbildermaterial ausgeglichen wurde. Allerdings wird ehemals auch der Kreidegrund und die Bemalung manche Härten gemildert haben. Am deutlichsten zeigt sich die Gestaltungsart an den Rippen Christi und deren abruptem Übergang zu den Weichteilen, es kehrt aber genau so wieder etwa in den Parallelfalten der Stirnen, an den Bart- und Haupthaaren und in den allzu scharf geschnittenen Gesichtern. Das Gewand spannt sich glatt um die Brust der Maria, deren weibliche Formen der Schnitzer noch nicht wiederzugeben verstand; nur durch einige wenige rohe Schrägschnitte läßt er es in die Gürtung übergehen. Sehr reich, und zwar nicht ohne Geschick, ist die über und zwischen den Knieen lagernde Gewandung belebt. Sie kommt den stoff- und faltenreichen Gewändern der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts schon sehr nahe, doch fehlt dem Schnitzer noch die Fähigkeit einer durchgehenden wirklich freien plastischen Durcharbeitung. Der Stoff lastet noch zu sehr am Körper, seine Fülle tritt noch nicht in jener Schönheit in Erscheinung, wie sie das beginnende 15. Jahrhundert zu geben verstand.

Die Datierung des Stückes ist schwierig, da für den Ort der Entstehung zuverlässige Angaben fehlen. Auf die vage Notiz, das Stück habe »angeblich« im Kölner Dom gestanden, kann ich, ganz abgesehen von der Unbestimmtheit derselben, aus stilistischen und künstlerischen Gründen kein Gewicht legen. Selbst wenn diese Herkunft fest stände, so hat doch das Stück so wenig von der Kölner Art, die uns an den vorbetrachteten Arbeiten aufs klarste entgegentrat, es verhält sich vielmehr so gegensätzlich zu ihr, daß es zweifellos nicht aus dem eigentlichen Kölner Kunstkreise stammt. Von den mir bebekannten älteren plastischen Gruppen der Pieta, die regelmäßig leider nicht

Abb. 15. Pieta. 15. Jahrh. Pl. O. 24. H. 69,5 cm.

datiert sind, stimmt keine so weit mit der hier behandelten überein, daß man auch nur die Vermutung einer identischen örtlichen Herkunft aussprechen könnte. Relativ nahe steht ihr — ich kann nur nach der Abbildung urteilen — die in den Bau- und Kunstdenkmälern von Wesfalen (Band Münster-Land, Tafel 111 Nr. 4) abgebildete Pieta der Kapelle von Telgte, die dort seltsamer Weise »Übergang« datiert ist. Die große Anzahl teilweise sehr feiner Vesperbilder dieses stoffreichen weichen Faltenstils, die das Kunstinventar Oberbayerns veröffentlicht hat und die von Riehl in seiner Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern (a. a. O. S. 70 ff.) einer eingehenden kunsthistorischen Würdigung unterzogen sind, sind bei einer Datierung von etwa 1400 bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts doch wesentlich entwickelter als

unser Stück, andrerseits greift aber bei unserem Original der Faltenstil so sehr in das 15. Jahrhundert hinüber, daß ich keine genauere Datierung als »um 1400« zu geben wage.

Nur kurz sei die zweite Pieta unserer Sammlungen erwähnt, die sehr wahrscheinlich der hier betrachteten Gruppe der Frühdenkmale nicht zeitlich angehört und nur infolge ihres rustikalen Fortschleppens älterer Motive den älteren Werken zugerechnet werden kann. Das Stück (Pl. O. 24; Abb. 15), dessen Herkunft unbekannt ist, ist aus Lindenholz und 69,5 cm hoch; die Rückseite ist hohl. Maria, in ein oben sehr enges, unten weites Gewand und in das über die Kniee geworfene Kopfmanteltuch gekleidet, blickt mit rechtsseitiger Neigung des Kopfes zu dem auf ihrem Schoße sitzenden und nur mit dem Lendentuche bekleideten bärtigen Sohn herab. Ihre Rechte umfaßte ehemals die Schulter Christi, ihre Linke hält über seinen Knieen hinweg seine rechte Hand gefaßt. Die Figur war auf Kreidegrund bemalt; die zahlreichen Farbspuren beweisen, daß das Gewand der Maria rot, ihr Mantel blau gewesen ist. Christi Haare waren schwarz, die Bank und die Fußplatte grün. Es fehlt der ehemals angesetzte linke Arm der Maria.

Die große Roheit dieser jedes künstlerischen Wertes baren Figur läßt dies Stück älter erscheinen, als es tatsächlich ist. Der allgemeine Eindruck ist der einer minderwertigen Arbeit des späteren 14. Jahrhunderts, doch dürfte es tatsächlich in das vorgeschrittene 15. Jahrhundert zu setzen sein. Die Durchbildung der Gesichtszüge, vor allem auch das trotz des geringen künstlerischen Könnens entwickelte Vermögen des Schnitzers, den weiblichen Körper zu charakterisieren, ebenso die Faltenstilisierung, in der der Schnitzer zwar auch nur primitivste Mittel anwendet, deren Motive jedoch zu der ruhigen Einfachheit des 14. Jahrhunderts gegensätzlich sind — vergl. als typische Beispiele des späten 14. Jahrhunderts etwa: Katalog des Bayerischen Nationalmuseums VI Nr. 519 und Tafel IX — lassen auf ein bäuerliches Werk der Spätzeit des Mittelalters schließen.

Wir wenden uns nunmehr einer anderen Gattung von Holzbildwerken zu, den Kruzifixen. Frühe Holzkruzifixe sind nicht selten, da schon mit dem 11. Jahrhundert der Kruzifixus zum selbständigen Andachtsbilde wurde und sich ferner nach kirchlichen Vorschriften in jeder Kirche eine oder mehrere Darstellungen des Gekreuzigten befinden mußten. Daß diese sehr altertümlichen Figuren, mit denen sich oft ein Wunderglaube verband, pietätvoll geschont wurden, ist leicht erklärlich, und das bedingte die Erhaltung sehr vieler dieser kunstlosen, aber oft doch recht eindrucksvollen Stücke.

In seiner mehrfach genannten grundlegenden Abhandlung über die Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts weist B. Riehl (S. 25) darauf hin, ein wie hervorragendes Interesse die künstlerische Geschichte des Kruzifixes in den früheren Perioden verdient, weil dieses allein in jenen Zeiten die Gelegenheit bietet, gleichzeitig die beiden wichtigsten Probleme der christlichen Plastik, die Durchbildung der Formen des menschlichen Körpers, sowie die Erfassung und

Wiedergabe des seelischen Momentes des Leidens und Sterbens in ihrer Entwicklung zu verfolgen.

Das Germanische Nationalmuseum ist in der glücklichen Lage, vier frühmittelalterliche Holzkruzifixe zu besitzen, unter denen allerdings nur zwei den ältesten Viernägeltypus zur Darstellung bringen. Das erste derselben (P. O. 34; Abb. 16), das aus Urach stammt, ist von Lindenholz und hat eine Höhe von 141 cm, eine Breite von 144 cm. Der Leib Christi hängt fast senkrecht an dem (jetzt verlorenen) Kreuze; nur eine leichte Drehung der Unterschenkel nach rechts bringt eine unbedeutende Abweichung der Kniee aus der Vertikalen. Die besonders angesetzten Arme sind fast horizontal ausgestreckt,

Abb. 16 Kruzifix. Um 1200. Pl. O. 34. H. 141 cm.

doch ist wie die linke Schulter, so auch der linke Arm ein wenig höher gestellt. Das bärtige Antlitz, dessen Augen geschlossen sind, ist nach rechts geneigt, das Haar ist in der Mitte gescheitelt und in Parallelsträhnen nach hinten gestrichen; eine in drei Strähne sich teilende Locke — dieselbe Dreiteilung findet sich sehr häufig, so beispielsweise auch an dem Kruzifix von S. Petronio in Bologna vom Jahre 1159, an einem frühen Kruzifix in St. Jakob in Regensburg und an anderen — fällt beiderseits auf die Schultern. Die Beine sind parallel gestellt; die Füße neben einander genagelt. Ein Lendentuch bedeckt Unterkörper und Oberschenkel bis an die Kniee. Es ist durch einen Riemen um den Körper gegürtet; zwei symmetrisch angeordnete Tuchknoten, um die kunstvoll der Riemen geschlungen ist, heben den unteren Saum des Tuches und geben Gelegenheit, eine kunstvoll drapierte Fältelung über den

Knieen anzubringen. An beiden Hüften fallen die Tuchenden über die Gürtung nach außen herüber.

Eine so gekünstelte Verknotung wiederzugeben, scheint bei den Plastikern dieser Zeit besonders beliebt gewesen zu sein, wie viele Denkmale beweisen. Ich erwähne als besonders charakteristische Beispiele etwa den großen Holzkruzifixus im Münchener Nationalmuseum, das im westfälischen Kunstinventar abgebildete Stück zu Walstedde oder den bekannten Kruzifixus zu Innichen in Tirol; ferner aus der Kleinplastik die vielen kleinen als Buchdeckelschmuck oder als Tragkreuze verwandten Bronzekruzifixe der spätromanischen Zeit.

Unser Stück ist gut erhalten, auch die alte Bemalung auf dem Kreidegrund ist noch vorhanden; der Körper ist fleischfarben, die Haare sind braun, das Lendentuch braunrot, seine Unterseite, die in den Knoten, an den seitlichen Überschlägen und in der Fältelung des Saums sichtbar wird, ist leuchtend rot. Ebenso sind an den entsprechenden Stellen rote Blutspuren angegeben. Es fehlen nur einzelne Teile der Finger sowie die Füße; doch beweisen die Stümpfe mit Sicherheit, daß die Figur den Viernägeltypus zur Darstellung bringt. Die Rückseite hat zum Zwecke der Entlastung eine kastenartige Vertiefung.

Wenn auch der Allgemeineindruck der Figur ein sympathischer ist, so muß man doch den Verfertiger derselben als künstlerisch roh bezeichnen. Der Versuch einer detaillierteren Nachbildung der Natur ist gemacht, der Erfolg blieb jedoch ein ziemlich geringer. Die Auffassung der einzelnen Formen ist flau und unbestimmt. Der Körper, der in seinen Umrissen der Werkform des Holzes noch sehr nahe bleibt, ist fast gar nicht modelliert, auch die zeichnerische Angabe der Rippen und ihres Übergangs zu der flachen Brust kann nur rein schematisch genannt werden. Immerhin deutet aber die Neigung des grob gezeichneten Kopfes mit seinen großen halbkugelig vortretenden geschlossenen Augen, sowie das seitliche Ausweichen der Unterschenkel und die Erhöhung der linken Schulter auf ein bewußtes Abweichen von jenem bisher üblichen und auch sonst in der Statue noch herrschenden Prinzipe der Frontalität. Besser ist das Lendentuch mit seinen äußerst real wiedergegebenen Verknotungen behandelt. An dem Saum tritt uns genau das gleiche Prinzip der symmetrisch festgedrückten Zickzackfalten entgegen, wie wir es bereits an der an zweiter Stelle behandelten Sitzstatue der weiblichen Heiligen (Abb. 2) beobachten konnten. Sehr unangenehm fallen die viel zu hoch angesetzten rohen Ohren auf.

Der zweite Kruzifix des Viernägeltypus (Pl. O. 36; Abb. 17) ist 103 cm hoch und 91 cm breit, das Material ist Lindenholz; nur der Körper ist erhalten, während das Kreuz verloren gegangen ist. Das Bildwerk stammt aus einer Kirche am Bodensee.

Der hagere Leib Christi hängt mit ausgestreckten, doch leicht erhobenen Armen, die auch hier besonders angesetzt sind, am Kreuze. Die rechte Hüfte ist stark ausgebogen, die fast parallel gerichteten Füße waren mit je einem Nagel, anscheinend auf einem Suppedaneum, befestigt.

Der Kopf ist vorgeschoben und stark nach rechts geneigt; das Gesicht ist bärtig und zwei sich spaltende Locken fallen über die nur an den Läppchen sichtbaren Ohren zu beiden Seiten auf die Achseln herab. Ein scharfer Horizontaleinschnitt um den überhohen Scheitel deutet an, daß sich hier ehemals ein Reif befand. Das Lendentuch reicht bis an die Kniee; es ist durch ein Tau um den Körper gegürtet und vorne durch einen kunstvollen Knoten befestigt. Zu beiden Seiten fallen die Tuchenden über die Gürtung herab. Die Rückseite ist gehöhlt.

Abb. 17. Kruzifix. Erste Hälfte des 13. Jahrh. Pl. O. 36. H. 103 cm.

Die Figur ist in späterer Zeit mit einer dicken weißlichen Ölfarbe bemalt. Wahrscheinlich war auch die älteste Bemalung des nackten Körpers weißgrau, vielfache Spuren zeigen, daß das Lendentuch rote Färbung hatte.

Die Arbeit ist sehr roh und repräsentiert eine tiefe Stufe künstlerischen Schaffens. Durch die Ausbeugung der Hüfte wird zwar der Versuch gemacht, dem Körper etwas Leben einzuflößen, allein dies Mittel ist doch ein zu äußerliches und drastisches, um eine tiefer gehende Wirkung zu erzielen. Die Versuche des Schnitzers, den menschlichen Körper naturgetreu zu gestalten, sind interessant, doch bleibt der Erfolg ein recht geringer. Das Hervortreten der Bauchpartie, die zahllosen parallelen Linien, die das Knochengerüst des Brustkorbes zur Darstellung bringen sollen, alles dies deutet doch eine recht primitive Stufe an und wirkt fast wie eine Karrikatur.

Pl. O. 33. Kruzifix. Aus Köln. Erste Hälfte des 13. Jahrh. Höhe 220 cm.

Geradezu abschreckend ist die Rohheit in der Wiedergabe der Gesichtszüge; die glotzenden schräge gestellten Augen, die zurücktretende unproportionierte Kinnpartie, die eingefallenen Backen und die übermäßig stark markierten Züge in den von der Nase zum äußersten Mundwinkel sich hinziehenden Gesichtsflächen, alles dies zeigt zwar deutlich das Streben des Schnitzers den »Leidensmann« charakteristisch darzustellen, allein sein Können hielt nicht mit seinem Wollen gleichen Schritt und so konnte nur eine groteske Verzerrung des beabsichtigten Ideals daraus werden.

An dritter Stelle ist der große Kruzifixus (Pl. O. 33; Tafel V) zu nennen, der sich nach einer alten Katalognotiz ehemals als Triumphkreuz in der Kirche St. Maria im Kapitol zu Köln befand. Leider steht mir nicht geeignetes älteres bildliches Material zur Verfügung, um die Herkunft mit Sicherheit feststellen zu können; aus der Literatur, soweit diese mir zur Hand war, konnte ich eine Identifizierung nicht vornehmen.

Der Körper, der noch an dem alten wohlerhaltenen Kreuze von Fichtenholz befestigt ist, ist von Lindenholz und hat eine Höhe von 220 cm, eine Breite von 200 cm. Das Kreuz, das 352 cm hoch und 263 cm breit ist, ähnelt in seiner Ausstattung dem bei Matthaei (Holzplastik in Schleswig-Holstein. Tafel II Nr. 5) abgebildeten des Hüruper Kruzifixus: es hat in der Mitte eine teller- oder kranzartige Erweiterung, der Stamm ist mit kreisrunden, ausgehöhlten Ansätzen versehen, nur laufen die Kreuzesenden nicht, wie dort, in kreisrunde Verstärkungen aus, sondern verbreitern sich in geschweifter Umrißlinie.

Mit ausgebreiteten Armen, die stark nach oben gestreckt sind, hängt der Leib des Herrn mit einer ausgesprochenen Neigung nach rechts am Kreuze. Sein bebartetes und von Locken umrahmtes, mit einem Blattreif gekröntes Haupt ist schrägerechts nach vorne geneigt, die Kniee sind nach links geschoben, die Füße über einander gelegt und von einem Nagel durchbohrt. Ein Lendentuch, dessen Gürtung nicht klar zum Ausdruck kommt, mit komplizierten Fältelungen und Überschlägen an beiden Seiten ist unter den Hüftknochen befestigt und reicht bis zu den Knieen.

Die Figur, die hinten gehöhlt ist und bei der Arme und Kopf besonders gearbeitet und angesetzt sind, ist sehr gut erhalten. Es fehlt nur die hintere Blattzacke der Krone; ergänzt sind das untere Glied des Daumens, sowie die ganzen Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand, ferner die linke Blattzacke der Krone.

Die häßliche Ölfarbenbemalung — weiß-gelb mit Goldbronze — wird dem 17. oder 18. Jahrhundert entstammen; ursprünglich waren, wie unter jenem Farbauftrag deutlich ersichtlich ist, das Fleisch weiß mit rosa Tönung im Gesicht, die Haare braun, der Schurz blau und die Krone golden. Über die ehemalige Färbung des Kreuzes war nichts Sicheres festzustellen, vielleicht entsprach sie der heutigen.

Wenngleich, wie später nachzuweisen sein wird, alle drei bisher betrachteten Kruzifixe hinsichtlich ihrer Entstehungszeit nicht allzu sehr differieren dürften, so steht doch diese Kölner Arbeit künstlerisch erheblich höher als

die anderen. Die Entwicklungsstufe ist ja noch eine primitive, aber innerhalb dieser zeigt sich der Schnitzer doch als ein selbstständig denkender und beobachtender feinsinniger Künstler. Er vermag dem Körper einen wirklich ausgesprochenen Leidenszug aufzuprägen; der Beschauer ist gezwungen, dem Meister zu glauben, was er zur Darstellung bringt, er muß sich in die beabsichtigte Stimmung einfühlen.

Schon in der Verschiebung der Richtlinien des Körpers spricht sich das feine Empfinden des Meisters aus; der Eindruck des natürlichen Hängens und damit des Leidens drängt sich durch diese nicht wie vorher gewaltsame, sondern scheinbar ungewollte Abweichung von der Senkrechten und damit von der starren Frontalität dem Beschauer zwingend auf. Und dieser Eindruck wird verstärkt durch das nicht minder ungewollte kraftlose Seitwärtsneigen des Hauptes. Weniger glücklich ist der Meister in der Wiedergabe des Gesichtsausdrucks; der schwierigen Aufgabe des höchsten Schmerzaffektes war er noch nicht gewachsen, und so mußte er sich damit begnügen, dem allerdings gut durchgearbeiteten Antlitz den Ausdruck eines ruhig Schlafenden zu geben. Sehr fein und reich ist dagegen wieder die Modellierung der Brust und des Bauches. Die Rippen entbehren zwar anatomischer Richtigkeit, allein die durch das Knochengerüst bewirkten und durch die Hautdecke wieder ausgeglichenen Hebungen und Senkungen, vor allem aber der ganz vorzüglich wiedergegebene Übergang zu der weichen Bauchpartie verraten doch schon ein eingehendes und zielbewußtes Naturstudium, das sich mit einem feinen künstlerischen Empfinden paart. In dieser Hinsicht — allerdings auch nur in dieser — steht das Werk selbst dem herrlichen zeitgenössischen Wechselburger Kruzifixus nicht nach. Viel weniger gut sind die mageren Extremitäten, vor allem die Arme, und gar bei der klotzigen Wiedergabe des Lendentuchs mit seinen unwahrscheinlichen Seitenfalten versagt das Können des Meisters vollkommen. Man sieht, es ist noch die Zeit der tastenden Versuche; für eines sind dem Künstler die Augen geöffnet, für anderes noch nicht, und so erklärt sich in seinem Werke jener seltsam-krasse Widerspruch zwischen feiner Empfindung und unkünstlerischer Roheit, der in einer Zeit fortgeschrittenerer Entwicklung undenkbar wäre.

Über den Kruzifixus im allgemeinen und die den einzelnen Perioden eigene Auffassung und Darstellungsweise hat zuletzt Matthaei in seiner »Holzplastik in Schleswig-Holstein« S. 23 ff. zusammenfassend gehandelt. Nach Matthaei, der sich in seinen Forschungen vor allem auf Kraus stützt, wird dem in der romanischen Zeit vor dem Kreuze stehenden oder an dasselbe genagelten Christus mit dem Typus des Heldenjünglings im Verlauf des 12. Jahrhunderts die Königskrone hinzugefügt; seine Kleidung ist das Lendentuch oder ein langer Rock. Die letztere Bekleidungsart führte zu einer Zeit, wo nur der mit dem Schurz bekleidete historisch aufgefaßte Christus den Andächtigen geläufig war, zur Entstehung der Legende einer neuen weiblichen Heiligen, der Wilgefortis oder Kümmernis, einer in ihrem Wesen heute noch nicht ganz aufgeklärten Heiligen, deren Legende oft, vornehmlich im schiffahrttreibenden Norden, mit den Sagen vom Volto Santo in Lucca durch-

setzt wurde und von der auch das Germanische Museum ein plastisches Bildwerk vom Schlusse des Mittelalters besitzt (Pl. O. 134). Zu der gleichen Zeit, also schon im 12. Jahrhundert, machte sich aber im Gegensatz zu dieser symbolischen Auffassung eine mehr historische geltend, infolge derer der Gekreuzigte als Sterbender oder Toter dargestellt wurde. Der Übergänge zwischen beiden Auffassungen gibt es viele, meist blieb auch dem historisch aufgefaßten Heilande die symbolische Krone, die erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts (Riehl S. 26) verschwand. Mehr und mehr trat dann der reine Ausdruck des Leidens in den Vordergrund, um schließlich mit dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts ausschließlich herrschend zu werden.

Als ein wichtiges äußerliches Merkmal bei der Datierung frühmittelalterlicher Kruzifixe pflegt man das Aufkommen des Dreinägeltypus anzusehen, und in der Tat wäre dies ein treffliches Hilfsmittel, wenn diese neue Auffassung sich zu einer fest bestimmbaren Zeit geltend gemacht hätte. Wenn auch, wie Kraus nachgewiesen hat, schon die Dichtung des 12. Jahrhunderts von den drei Nägeln Christi spricht, so wurde doch, wie mit Recht behauptet wird, diese Darstellung erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts bei den Werken der bildenden Kunst allgemein üblich; allein dies beweist infolge der durchgehenden Undatiertheit der Frühwerke für den Einzelfall durchaus nichts.

Die Gesamtauffassung sowie die Äußerlichkeiten können demnach zwar einen leisen Anhalt für die Datierung geben; trotzdem wird man aber das Schwergewicht auf die stilistische Durchbildung der Körperformen zu legen haben, wenn man auch hier, wie schon an einleitender Stelle ausgeführt ist, stets festhalten muß, daß die Fehlerquelle eine sehr große ist. Der älteste steife Stil, der, wie Riehl (a. a. O. S. 25) mit Recht betont, einfach ein streng archaischer ist und keineswegs in byzantinischen Einflüssen gründet, erfuhr mit dem Übergang zum 13. Jahrhundert eine Belebung, die dann gegen Ende desselben Jahrhunderts zu der gotischen Art extremer Heftigkeit in Ausdruck und Bewegung ausartete. Allerdings darf man diese Beurteilung nur als Durchschnittswertung auffassen; denn Ausnahmen — ich denke etwa an den sehr belebten und historisch aufgefaßten Kruzifixus im hortus deliciarum (um 1175) — sind nicht selten.

Der an erster Stelle betrachtete Kruzifixus (Abb. 16) dürfte, wenngleich ihm die Krone fehlt (ein Bohrloch an der Stirne scheint allerdings auf eine solche hinzudeuten) nach Auffassung und Stil der älteste sein. Die Technik des Schnitzers ist eine recht geringwertige, sein künstlerisches Sehen ist unentwickelt, die Werkform des runden Baumstammes bleibt für die Körpergestaltung fast ausschließlich maßgebend. Nur die Neigung des Hauptes und die ein wenig aus der Vertikalen verschobenen Kniee führen einen Anflug von Belebung herbei. Die Arbeit wird der Gruppe der um die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert entstandenen Arbeiten einzureihen sein. Die scharfbrüchige Stilisierung der zierlich gelegten Falten des Herrgottsrocks, die sich im Prinzip wenig von der in Abb. 2 wiedergegebenen thronenden Heiligen unterscheidet, führt ebenfalls auf diese Zeit.

Viel roher, aber doch in der Auffassung entwickelter ist der in Abb. 17 wiedergegebene Kruzifixus, der, wie auch das große Kölner Triumphkreuz (Tafel V) in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden sein wird. Gegen eine spätere Zeit spricht bei letzterem vor allem die derbe und klotzige Behandlung des Lendentuchs.

Etwas jünger, aber nach Maßgabe der Krone schwerlich weit in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts hineinreichend, wird der sehr verwitterte Holzkruzifixus (Pl. O. 35; Abb. 18) sein, der von der Spitalbrücke zu Saalfeld in Thüringen stammt. Er ist von Lindenholz, 98 cm hoch und jetzt 85 cm breit, das Kreuz fehlt. Der Körper, der mit dem an der linken Seite

Abb. 18. Kruzifixus. Aus Saalfeld. Zweite Hälfte des 13. Jahrh.
Pl. O. 35. H. 98 cm.

durch einen Knoten geschickt gerafften Lendentuch bekleidet ist, ist rechts ausgebogen, der rechte Fuß deckt den linken und beide sind mit einem Nagel durchbohrt. Das Haupt ist gekrönt, das Antlitz, das auf die rechte Seite geneigt ist, scheint scharf geschnitten gewesen zu sein. Die angesetzten dünnen Arme, sind etwas nach oben gestreckt; von der rohen rechten Hand sind nur drei Finger ethalten, die linke Hand fehlt. Das Stück, das wohl lange im Freien hing, ist so sehr von der Witterung mitgenommen, daß es künstlerisch nicht mehr gewürdigt werden kann. Doch zeigen die Grundzüge, daß die Gesamtauffassung eine viel freiere war als an den vordem betrachteten Werken.

Den entwickelten hochgotischen Typus mit seinen fast übertreibenden Gliederverenkungen und seiner tiefen seelischen Empfindung verkörpert gut

ein sehr feiner, angeblich aus Köln stammender Kruzifixus von Eichenholz (Pl. O. 308; Abb. 19), bei dem ebenfalls das Kreuzesholz fehlt. Das rundplastisch gearbeitete Figürchen ist 37 cm hoch und 31 cm breit.

Christus hängt mit stark ausgebogener linker Hüfte am Kreuzesstamm, sein Haupt ist mit einer leichten Neigung nach rechts vorwärts gesunken. Die langen Locken, die sein schmerzerfülltes bärtiges Gesicht umrahmen, sind nach vorne gefallen und hängen zum Teil frei vor dem Antlitz. Der Körper ist durch eigene Schwere tief nach unten gesunken; die Arme sind daher schräge nach aufwärts gestreckt, die Kniee aber sind, da die von einem Nagel durchbohrten Füße fest in ihrer Lage verbleiben mußten, in scharfer Knickung nach links herausgedrückt (die seitlich aufgenommene Ab-

Abb. 19. Kruzifixus. Um 1400. Pl. O. 308. H. 37 cm.

bildung versagt hier). Ein Lendentuch mit breitem Überschlag liegt mit einfacher Faltung um die Hüften. Es fehlen an der rechten Hand der kleine Finger, an der linken alle Finger mit Ausnahme des Daumens. Ergänzt sind die rechte Hand sowie der Daumen der linken Hand, ferner Teile der Locken.

Das Stück war ehemals polychromiert, wie die Reste des Kreidegrundes in den Poren anzeigen.

Das seelische Moment, das uns in diesem Stück entgegentritt, ist grundverschieden von dem der anderen Bildwerke. Wenn auch schon bei jenen sich durch das Leiden die historische Auffassung geltend machte, so milderte doch noch immer eine gehaltene Ruhe den Affekt, und die Krone wies deutlich darauf hin, daß bei dem Verfertiger die alte Reminiszenz an den Beherrscher der Welt, der vor dem Kreuze triumphierend dasteht, nicht unwesentlich mitwirkte. All dieses ist jetzt abgestreift; wir haben hier voll

ausgebildet und in einem charakteristischen Beispiel jenen Typus, dessen Begründung Kraus treffend gibt, wenn er sagt: »der ausgebogene, stark geschwungene Körper, der oft so heftige Ausdruck des leidvollen Antlitzes, die Verrenkung der Glieder, alles das sind Züge jener tiefgreifenden seelischen Erregung, welche als ein Erzeugnis der allgemeinen Verfassung der Geister dem 14. und 15. Jahrhundert eigen ist und in der gesamten Skulptur und Malerei der gotischen Periode wiederkehrt« (Gesch. d. christl. Kunst II 1, S. 324).

Die Durchbildung des Körpers ist eine sehr feine und dezente und zeugt von einem relativ großen anatomischen Verständnis des Schnitzers. Auch die gewaltsame Bewegung des Körpers ist gut erfaßt und wiedergegeben. In krassem Widerspruch dazu stehen seltsamerweise die wenig durchgebildeten Arme. Das Vollendetste an dem Stücke ist der äußerst fein erfaßte Kopf mit den scharfgeschnittenen und lebensvollen Zügen eines Leidenden. Die naturalistische Modellierung derselben, die subtile Durchführung des Bartes, überhaupt die künstlerisch fein durchgebildete Anlage des Kopfes läßt sich zeitlich schlecht vereinen mit der verzerrten Körperhaltung und der stilistischen Auffassung des Lendentuchs. Diese beiden letzten Momente scheinen im Großen und Ganzen aus dem Können und der Geschmacksrichtung vom Ende des 14. Jahrhunderts hervorgegangen zu sein. Von datierten Skulpturen, die annähernd die gleiche Auffassung zum Ausdruck bringen, ist mir nur ein zwar etwas roheres, aber doch zeitstilistisch ziemlich identisches Relief in Kneiting bei Regensburg bekannt, das drei im Jahre 1368 ertrunkenen Nonnen errichtet ist. Auch der mittlere Kruzifix am Portal von St. Lorenz in Nürnberg (nach Pückler-Limpurg ca. 1350—1360 entstanden) bietet einige Analogien. Mit dieser Datierung steht aber die gehaltvolle und vornehm-realistische Durchbildung des Hauptes in unüberwindbarem Gegensatz, die fast an das Ende des 15. Jahrhunderts verweist. Da sich aber die stilistischen Merkmale des späten 14. Jahrhunderts in so hohem Maße geltend machen, so wage ich nicht, die Arbeit später als um 1400 anzusetzen. Ich betone jedoch, daß ich diese Datierung als eine rein hypothetische ansehe, die durchaus einer Bestätigung bedarf. Diese muß erst noch in der Tatsache, daß die Kölner Schnitzschule des frühen 15. Jahrhunderts bereits so vollendet durchgebildete Köpfe zu schaffen wußte, gegeben werden.

Die Figur eines stehenden Königs (Pl. O. 312; Abb. 20), Eichenholz, 55 cm hoch, welche durch Schenkung in das Germanische Nationalmuseum gelangte und aus den Moselgegenden stammt, ist nach Material und Herkunft, vor allem aber stilistisch, ebenfalls dem niederrheinischen Kunstkreise einzureihen. Die Figur des Heiligen, dessen Haupt mit einem niedrigen, oben ausgebogten Kronreif bedeckt ist, wird wohl — man vergleiche z. B. die in der Haltung fast identische Figur des »Caspar« im Münchner Nationalmuseum (Katalog Bd. VI 1896 S. 328 und Tafel IV; erste Hälfte des 14. Jahrhunderts — ein Teilstück der Gruppe der drei Weisen aus dem Morgenlande sein, und zwar scheint nach den offenbar jugendlichen Gesichtszügen zu urteilen der Jüngste dargestellt zu sein.

Abb. 20. Heiliger König. Niederrheinisch. Mitte des 14. Jahrh. Pl. O. 312. H. 55 cm.

Die Last des ziemlich unproportionierten Körpers ruht bei etwas gezwungener Körperhaltung auf dem rechten Fuß, der linke ist entlastet zurückgesetzt. Ein langes faltiges Gewand umhüllt den ganzen Körper, dessen rechte Hüfte so ausgebeugt ist, daß in der Vorderansicht die Umrißlinie der ganzen Figur einen Bogenabschnitt bildet. Die rechte Hand ist gegen die Brust erhoben und hält senkrecht eine Rolle, die linke ist geballt vor den Bauch gelegt. Der Kopf ist scharf nach links gewendet, ein Kontrapost zu der nach rechts gewandten Stellung des Unterleibs, der in dem legendenhaften Zuge von dem scheuen Zögern des jüngsten Königs seinen Grund haben mag. Horizontal abgeschnittene Haare schließen unter der Krone die hohen Stirne ab, während das ziemlich leere Antlitz seitlich von sehr schematisch stilisierten, genau symmetrischen Locken umrahmt wird. Die Figur ist auf der Rückseite flach und unbearbeitet.

Die Arbeit ist im allgemeinen gut erhalten, wenn auch vielfach kleinere Stücke abgebröckelt sind. Es fehlen die ehemals angesetzten Spitzen der Schuhe. Die Polychromie und der Kreidegrund sind gänzlich entfernt; nur noch vereinzelte Farbspuren auf der Rückseite beweisen, daß der Mantel blaue Färbung hatte.

Nachdem wir mit dem vorhinbetrachteten Werke in eine bereits vorgeschrittene Epoche plastischer Kunstübung gekommen waren, fällt hier das durch die wesentlich frühere Entstehungszeit bedingte größere Ungeschick in der Wiedergabe des menschlichen Körpers ganz besonders auf. Die Arbeit ist zwar voll feiner Empfindung und Anmut, und der ausführende Schnitzer war zweifellos ein für seine Zeit bedeutender Meister, aber er war doch an die Schranken seiner Zeit gebunden. Das zeigt sich besonders deutlich in dem auffallenden Mißverhältnis zwischen Ober- und Unterkörper. Während das der Zeit eigene Ungeschick bei den Sitzfiguren meist den Unterkörper verkürzte, zeigt unsere Statue das entgegengesetzte Extrem, ein Fehler, den sie mit den meisten Standfiguren des 14. Jahrhunderts zu teilen hat. Und fast puppenhaft erscheinen gegenüber der Gesamtgröße die Ärmchen und Händchen, denen man ihren Knochenbau nicht anzusehen vermag. Auch das flache Gesicht ist ziemlich schematisch, die Locken gleichen fast schnörkelhaften Ornamenten. Der Faltenwurf der Gewandung ist sehr einfach, er klebt noch am Körper und die faltigen Säume wollen sich noch nicht von ihm loslösen.

Die Zartheit in der Auffassung, die Weichheit und Anmut, die der ganzen Figur eigen ist, daneben, allerdings nicht so zwingend, auch das Material weisen auf den Kölner Kunstkreis hin. Auch die Eigenart in der Auffassung

und Wiedergabe des Gesichts deutet auf diesen örtlichen Zusammenhang; beides kehrt fast identisch an einen König der Anbetung im Dreikönigenthörchen zu Köln wieder. (Abgeb. bei Münzenberger, Altäre XV 10 und XVIII 10.) Leider ist es mir nicht gelungen, eine genauere Datierung dieser Arbeit aufzufinden, wie überhaupt die ganze Kölner Plastik noch ihrer Bearbeitung und Publizierung harrt. Die Schnitzereien des Klarenaltars aus dem Ende des 14. Jahrhunderts sind zu frei und durchgebildet, als daß unsere Arbeit gleichzeitig oder gar später sein könnte. Größer sind die Analogien mit den Apostelfigürchen in der Kirche der hh. Aposteln zu Köln, die von Münzenberger (XV 5 und 6, sowie Text Seite 214) wohl etwas zu spät an das Ende des 14. Jahrhunderts gesetzt werden. Mit der Verlegung

Abb. 21. Maria im Wochenbett. Niederrheinisch. Mitte des 14. Jahrh.
Pl. O. 18. Br. 60 cm. H. 54 cm.

in die Mitte des 14. Jahrhunderts dürfte man der Entstehungszeit unserer Statue nahe kommen.

Die künstlerisch unbedeutende Darstellung einer Maria im Wochenbett (Pl. O. 18; Abb. 21) sei nur kurz erwähnt. Das fast freiplastische Bildwerk von Lindenholz ist 60 cm breit und 54 cm hoch. Auf einem Lager mit einem Kissen als Rückenstütze ruht Maria; ihr Kopf ist links vom Beschauer. Sie ist in ein Hemd mit schmalem, rundem Halsausschnitt gekleidet, ein Tuch verhüllt ihren Unterkörper und breitet sich in bogigen, durch eine Raffung in der Mitte getrennten Faltenzügen vor der Bettlade aus. Auf dem Schoße der Maria sitzt, von ihren beiden Händen gehalten, das nackte krausköpfige Kind mit übereinandergeschlagenen Beinen, das sein rechtes Ärmchen nach der Brust der Mutter ausstreckt. Das zart lächelnde Antlitz der Maria ist geradeaus gewandt, der Blick in die Ferne gerichtet, sodaß der Kopf dem

Beschauer in Profilansicht erscheint; das Haar ist in der Mitte gescheitelt, die Locken fließen auf den Rücken und die Brust herab. Ein kranzförmiger Einschnitt um den Oberkopf deutet an, daß das Aufsetzen einer Krone beabsichtigt war. Das Bildwerk steht auf einem glatten, unten mit einer Profilleiste abschließenden Sockel, der mit einem gemalten fortlaufenden Ornament von rundbogigen Vierpässen mit abwechselnd roter und grüner Ausmalung geziert ist. Es fehlt der linke Unterarm des Kindes. Die Rückseite ist unbearbeitet und hohl.

Die Bemalung, die auf Kreidegrund mit teilweiser Verstärkung durch Leinen aufgetragen ist, ist sehr beschädigt, doch noch deutlich erkennbar. Das Bettuch ist golden, seine am Überschlag des Kopf- und Fußendes sichtbare Futterung weiß; das Kopfkissen ist golden mit roter, wahrscheinlich auch weißer Musterung. Das Hemd ist golden, das Gesicht rosig mit roten Backen, roten Lippen und blauen Augen, die lockigen Haare sind golden. Der Körper des Kindes ist weißlich, seine Augen sind blau, seine Locken golden.

Das Stück, welches in Köln erworben wurde, paßt trotz seiner rohen Formengebung gut in den Kölner Kunstkreis, insbesondere verweist die Ähnlichkeit der Gesichtsform und des Gesichtsausdrucks der Maria in die Nähe der oben betrachteten Kölner thronenden Madonna (Pl. O. 25; Abb. 10). Noch deutlicher tritt jene eigentümliche zarte Anmut in Erscheinung, wenn man das Stück mit einer annähernd gleichzeitigen Darstellung genau desselben Motivs aus einem anderen Kunstgebiet, etwa mit der in der Mitte des 14. Jahrhunderts gefertigten Geburt Christi im Bayerischen Nationalmuseum vergleicht (Katalog VI 1896. Nr. 455 und Tafel V.), die aus Kloster Heggbach in Oberschwaben stammt. Trotz aller äußeren Ähnlichkeit ist der innere Gegensatz doch ein fundamentaler.

Ebenfalls gehört in die Kölner Schule das Reliefbild eines Gekrönten (Pl. O. 1; Abb. 22), Birnenholz mit rückwärtiger Auflage von Fichtenholz, 74 cm hoch. Auf einem niederen Sockel erhebt sich die Figur des auf einer kissenbelegten Bank sitzenden Königs. Sein nackter rechter Fuß ist fest auf den Boden gestellt, der linke, verdeckt von der Stoffmasse, zurückgeschoben, so daß das rechte Knie etwas höher steht als das linke und die Schoßfalten unsymmetrisch werden. Der Oberkörper ist ein wenig aus der Frontansicht verschoben und ebenso wie das bebartete und von tief auf die Brust fallenden Locken umrahmte, durch einen Reif mit Dreipaßansätzen gekrönte Haupt nach rechts gewandt. Der rechte Arm ist seitlich erhoben, die Hand leicht gekrümmt; die gesenkt vorgestreckte linke Hand hält ein Buch. Es fehlen einige Zacken der Krone.

Diese im Jahre 1884 in Köln erworbene Figur war so stark beschädigt, daß sie einer eingehenden Restaurierung unterzogen werden mußte. Bei dieser Gelegenheit wurden ergänzt: der ganze rechte Arm, die linke Hand mit dem Buch, Teile am Kronreif, der untere Teil der linken Locke, die vertikalen Teile der Bank, ferner die ganzen unteren Teile der Gewandung mit der Trittplatte.

Die Figur war bemalt, doch läßt sich aus den dürftigen Spuren nur soviel ersehen, daß am Mantel Rot und Blau zur Verwendung kam.

Die bisher übliche Benennung der Statue als »Christus aus einer Krönung Mariae« dürfte die richtige sein. Die hierfür maßgebende Haltung des rechten Armes wird in der Anlage, vielleicht von Kleinigkeiten wie der Krümmung der Hand abgesehen, dem ehemaligen Zustande entsprechen. Allerdings wird

Abb. 22. Christus aus einer Krönung Mariä. Ende des 14. Jahrh.
Pl. O. 1. H. 74 cm.

die Gruppe wohl keine Krönung im eigentlichen Sinne gewesen sein, sondern mehr ein Gegenübersitzen des segnenden Christus und der betenden Maria, welch letztere Darstellung auch wohl gelegentlich zu einer wirklichen Krönung wurde, indem ein herabfliegender Engel der Madonna die Krone aufs Haupt setzt. Dagegen ist die Ergänzung der Linken mit dem Buche durchaus zweifelhaft. Ein Buch kommt zwar bei dieser Darstellung in frühen Zeiten (Laon, Paris, Troyes: 13. Jahrhundert) in der Linken Christi vor, in den späteren Zeiten wird jedoch — und das scheint in Deutschland sehr häufig gewesen zu sein — ein Hoheitszeichen, Weltkugel oder Szepter meist üblich. (Augs-

Maria und Elisabeth. Schwäbisch. Mitte des 14. Jahrh. Pl. O. 2018 u. 2019. Höhe 166 cm.

burg, beide Domportale, das nördliche von 1343; Schwäbisch-Gemünd, Portal der Heiligkreuzkirche, um 1380; Landsberg am Lech, Tympanon, zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts; Prag, Relief der Maria Schneekirche, Ende des 14. Jahrhunderts; Tympanon des Eichstätter Doms, 1496; Imhof-Altar in St. Lorenz zu Nürnberg ca. 1410; Neustädter Altar im Schweriner Museum 1435 und viele andere.)

Das Relief ist voll feiner Empfindung und ausgezeichnet durch einen tiefen seelischen Gehalt. Die Faltengebung — es ist zu beachten, daß die detaillierten Falten der unteren Gewandpartie moderne Ergänzungen sind — ist zwar noch einfach, neigt aber schon zu der weichen vollen Art des beginnenden 15. Jahrhundert. Durch das Zurücksetzen des linken Unterschenkels und infolge der dadurch bewirkten Höherstellung des Knies zeigt sich ein feines künstlerisches Gefühl, das vom Konventionellen abzuweichen strebte. Die Brustpartie ist noch flach behandelt und wenig belebt. Eine wahrhaft bewunderungswürdige Leistung, ein Zeugnis von der echten Künstlerkraft des Schnitzers ist der eminent fein durchgebildete Kopf. Trotzdem ehemals die Bemalung deckend hinzutrat, sind doch die Züge des ruhigen edlen Gesichtes von sorgfältigster Ausführung und von vollendetster Durchbildung. Eine so exakte Beobachtung der Naturformen, wie sie sich beispielsweise in den Einzelheiten der Nase und deren Übergang zu den Backen bemerkbar macht, ist im allgemeinen den Werken des 14. Jahrhunderts fremd und erhebt unser Stück weit über das Mittelmaß. Die strenge Stilisierung der Locken und des Bartes, die durchaus von dem Prinzip der Symmetrie beherrscht ist und die den feierlichen Charakter des Bildes nur noch erhöht, deutet aber doch auf eine frühe, noch nicht ausgesprochen naturalistische Zeit, wie auch das völlige Fehlen der Ohren ein echter Zug des 14. Jahrhunderts ist. Als Entstehungszeit wird man wohl aus allgemeinen stilistischen Gründen die letzten Jahre vor Schluß des 14. Jahrhunderts annehmen müssen. In gewissem Sinne wiederholt sich demnach hier jener bei dem hochgotischen Kruzifix ausführlicher behandelte Zwiespalt, der aber nur durch eine zusammenhängendes Studium der mittelalterlichen Kölner Plastik zu lösen ist.

Die zwei fast rundplastisch gearbeiteten, wenn auch an der Rückseite gehöhlten weiblichen Figuren (Pl. O. 2018 und 2019; Tafel VI) stammen nach anscheinend zuverlässigen Angaben des Verkäufers aus einer Kapelle in der Nähe von Schwäbisch-Gmünd, gehören also in den schwäbischen Kunstkreis. Die Statuen sind von Lindenholz und ungefähr 166 cm hoch.

Wenngleich sich beide Gestalten in den Gesichtszügen äußerst ähneln, so ist doch zweifellos, daß beide an Alter von einander unterschieden sein sollen. Das Mittel, dies auszudrücken, ist die Tracht. Beide tragen ein mit gefälteltem Saum geziertes Kopftuch, das in feinen Falten auf die Schultern fällt. Während jedoch das Gesicht der einen von freien Locken eingerahmt ist, über denen lose das Kopftuch liegt, sind diese bei der anderen, der älteren, durch das den Matronen eigentümliche weit auf die Brust herabreichende Kinntuch fortgebunden. Der Körper der jüngeren Gestalt ruht auf dem linken Fuß, ihr rechter ist entlastet zurückgestellt. Die Beinstellung der

älteren ist die entgegengesetzte. Die Gewandung schließt sich den Körperbewegungen an: das lange Kleid, das sich dem Oberkörper eng anschmiegt fließt in tiefen einfachen Faltenzügen dem Spielbeine zu. Die jüngere Gestalt preßt mit dem rechtwinklig gebogenen rechten Arm den erhobenen Gewandzipfel gegen den Körper, so daß an der rechten Seite eine besonders reiche Fältelung entsteht; die ältere hat den Mantel von rechts her quer über den Unterleib gezogen und hält in ähnlicher Weise den Zipfel mit dem linken Arm fest. Dadurch wird bei ihr im Gegensatz zu der andern Figur der Unterleib durch Querfalten belebt und die auffälligen Saumfalten befinden sich an ihrer linken Seite. Es fehlen an der jüngeren Gestalt der linke Unterarm und die rechte Hand, an der älteren Figur die linke Hand und der rechte Unterarm, Teile, die besonders angesetzt waren. Größere Ergänzungen sind nicht vorhanden, nur sind einige unwesentliche Stellen ausgeflickt. Unter der Brust befindet sich eine spitzbogige Vertiefung, die modern durch Holz ausgefüllt ist.

Die Figuren waren ehemals polychromiert, doch ist Farbe wie Kreidegrund völlig entfernt.

Der bewußte Gegensatz in der Anordnung der beiden Figuren, die Symmetrie in ihrer Haltung und in dem Fluß der Gewandfalten läßt darauf schließen, daß beide darauf berechnet waren, sich zu einer Gruppe zusammenzuschließen. Wenn nun in der Kleidung so auffällig der Altersunterschied betont ist, wenn ferner durch die Form des Leibes die Schwangerschaft beider so absichtlich deutlich zum Ausdruck gebracht wird, so ist kaum eine andere Deutung möglich, als daß hier die Szene des Besuchs der Maria bei der Elisabeth, die Heimsuchung, zur Darstellung gebracht werden soll. Damit erklärt sich auch das spitzbogige Fensterchen auf der Mitte des Leibes, worin ehemals wohl durch ein Glasfenster die Leibesfrucht zu sehen war. Beispiele eines solchen Fensters finden sich noch bei Figuren in der Wallfahrtskirche zu Bogen in Niederbayern und, wie Otte (Kunstarchäologie 1883 I. S. 527) anführt, in der Krypta von St. Petri-Pauli in Görlitz, während einfache plastische, vor allem aber malerische Darstellungen des gleichen Motives ungleich häufiger vorkommen.

Die künstlerische Auffassung der Figur ist für ihre Zeit beachtenswert. Die Ausführung ist etwas salopp und geschah unter weitgehendster Rücksichtnahme auf den alle Schäden verdeckenden Kreidegrund. Daraus erklärt sich auch die Härte in der Formengebung der Gesichter, die der vordem betrachteten Kölner Zartheit und Anmut durchaus gegensätzlich ist.

Die flache Behandlung des Oberkörpers mit ihrem scharfen Gegensatz zu den tiefen, schräg verlaufenden Faltenzügen der unteren Gewandpartie weist für unsere Statue auf die Mitte des 14. Jahrhunderts. Derselbe Stil, allerdings in noch nicht der gleichen plastischen Durchbildung, findet sich an einigen Statuen am Portal von St. Lorenz in Nürnberg (nach Pückler-Limpurg ca. 1350—1360 entstanden). Auch einige Figuren an den Augsburger Domportalen, insbesondere die Kunigunde vom Nordportal (1343), bieten gute Analogien.

Die Kleidung ist nicht maßgebend für die Datierung zu verwenden. Das am Saum mit Fältelbesatz gezierte Kopftuch war in der ganzen zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts Mode, wie vielfach die Denkmale beweisen. Gegen den Jahrhundertschluß verstärkte sich bei vornehmer Modetracht jener Saum zu einer dicken Krause, die dann gegen Ende des ersten Viertels des 15. Jahrhunderts sich wieder zu der alten Mode der zarten Fältelung abschwächte. Allein jene Kopfkrause war eben nur eine besonders vornehme Modetracht, bei den biblischen Frauen erhielt sich die ganze Zeit hindurch daneben das einfache gesäumte Tuch, das, je nach dem auch das Kinn verdeckt wurde oder nicht, eine Unterscheidung zwischen Matronen und Mädchen ermöglichte.

An letzter Stelle ist die Statue eines sitzenden Bischofs zu nennen (Pl. O. 135, Abb. 23), Eichenholz, 106 cm hoch. Der Bischof thront frontal auf einer unten und oben ausladenden Bank, er ist in die lange auf dem Boden sich bauschende Alba gekleidet, unter der die Spitzen der Schuhe hervorschauen. Über der Alba trägt er die etwas kürzere Dalmatika und darüber wieder die Glockenkasula. Um den Hals ist das Humerale sichtbar. Der Kopf ist bei fast unmerklicher Neigung nach links geradeaus gerichtet; eine Mitra krönt ihn, zarte Locken werden unterhalb derselben auf der Stirne und über den Ohren sichtbar. Der rechte Unterarm ist vorgestreckt, seine Hand faßt ein mit zwei Schließen versehenes Gebetbuch, der linke Unterarm ist rechtwinklig nach vorne gebogen, die senkrecht gestellte angedübelte Hand ist gekrümmt und umfaßte wohl ehemals ein Pedum. Auf der Brust ist eine quadratische, über Eck gestellte, 0,4 cm tiefe Einsenkung, die zweifellos zur Aufnahme eines Schmuckstücks oder eines Reliquienbehälters bestimmt war. Es fehlen kleinere Stücke von der Fußplatte und dem unteren Gewandteil. Ergänzt sind einige Finger der linken Hand, von denen das Unterglied des kleinen Fingers bereits wieder fehlt.

Die Statue, die auf der Rückseite gehöhlt ist, ist rein auf Vorderansicht berechnet. Der dicke Haarwulst unter der Mitra ist nur bis zu den Ohren zu Locken ausgearbeitet, dahinter aber unbearbeitet gelassen. Es war also eine Seitenansicht unmöglich, und so kann man wohl annehmen, daß der Heilige in Nischenumrahmung aufgestellt war.

Die alte Bemalung auf Kreide- und Leinengrund ist gut entfernt. Aus den wenigen Resten ersieht man nur, daß die Alba weiß, die Dalmatika rot war, letztere in späterer Zeit jedoch grün übermalt wurde. An der Inful sind die Farben Weiß und Rot zur Anwendung gekommen und man kann nach den Resten auf dem rückseitigen Horn schließen, daß zwei aus konzentrischen Kreisen oder Spiralen gebildete Ornamente darauf gemalt waren.

Die Statue kam durch Schenkung aus Kaiserswerth (Regierungsbezirk Düsseldorf) an das Germanische Museum. Wo dieselbe sich früher befand, ist unbekannt, doch ist nach dem Material — Eichenholz — wahrscheinlich, daß das Stück am Niederrhein gefertigt wurde.

Die Statue steht an Feinheit der Auffassung und Durchführung weit hinter dem zurück, was die Kölner Arbeiten boten, trotzdem ist, entsprechend der vorgeschrittenen Zeit, die Durchbildung der Einzelheiten im großen und

ganzen eine genauere als bei jenen älteren Werken. Nicht eine feinere, denn es liegt ein gut Teil Härte und Ängstlichkeit in der Formengebung des Schnitzers. Die Verhältnisse des Körpers mit seinen fast negierten Oberschenkeln sind selbst für die reine Vorderansicht, für die ja ausschließlich

Abb. 23. Heiliger Bischof. Ende des 14. Jahrh.
Pl. O. 135. H. 106 cm.

die Figur gefertigt wurde, nicht genügend. Der Oberkörper erscheint unverhältnismäßig lang und steht im Mißverhältnis zu den unteren Extremitäten. Wesentlich besser ist der Hals, an dem schon eine Angabe des Kehlkopfes versucht ist, sowie das runde, fleischige Gesicht mit seiner zierlichen, fast allzu kecken Nase. Der Schnitzer beherrscht aber noch nicht die Kunstmittel; der Gesichtsausdruck, der wohl ein ernster oder liebevoller sein sollte, wurde unter seinem Schnitzmesser ein starrer und schreckensvoller. In den Einzel-

heiten des Gesichts giebt er noch viel Archaisches, so vornehmlich in der symmetrischen Fältelung der Stirne und den schematischen Locken unter der Inful.

Die Faltengebung des Gewandstoffes ist am Oberleib sehr flach, wenn auch schon die Qualitäten der einzelnen Falten, die mehr oder minder große Straffheit der einzelnen Züge deutlich und bewußt unterschieden werden. In der Schoßpartie werden die Falten schematischer, unten fließen sie, auch hier die Frontalität der Figur zum Ausdruck bringend, symmetrisch schräge nach beiden Seiten zum Boden nieder.

Für die Datierung der Figur ist die in der Faltengebung sehr ähnliche sitzende Bischofsstatue unten im Deokarusaltar zu St. Lorenz in Nürnberg herbeizuziehen (Abgeb. bei Münzenberger, sowie bei Stegmann-Nöhring, Meisterwerke der Kunst und des Kunstgewerbes, Tafel 31). Nach Pückler-Limpurg ist mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß jener Altar im Jahre 1406 aufgestellt wurde. Unsere Statue macht nach Haltung und Gewandbehandlung einen etwas altertümlicheren Eindruck. Auch die niedrige Inful und die strenge Stilisierung der Locken weisen eher in das 14. als in das 15. Jahrhundert. Man wird deshalb — auch hier muß eine etwaige lokale Besonderheit der niederrheinischen Schule außer acht bleiben — die Figur wohl ganz an den Schluß des 14. Jahrhunderts zu datieren haben.

Für die deutsche Plastik bedeutet das 13. Jahrhundert — für Italien bieten die Kunstwerke der hohenstaufischen Periode, sowie Niccolo Pisanos eine ähnliche, wenn auch in Ursachen und Wirkungen anders schattierte Erscheinung — ein Zeitalter der Gegensätze; eine tiefe unüberbrückbare Kluft trennt die hochbedeutenden Monumentalwerke von den primitiven und handwerklichen Durchschnittsleistungen. Die Kulturverhältnisse des damaligen Deutschland bieten des Rätsels Lösung.

In jeder hohen Kunst machen sich internationale Faktoren geltend: eine fortgeschrittnere Kunst, selbst eine solche der Dekadenz, wird stets einen je nach den kulturellen Verbindungen mehr oder weniger starken Einfluß auf die zurückgebliebenen Länder ausüben. Das künstlerisch führende Gebiet war aber zu jener Zeit Frankreich, dessen Plastik — die Architektur ist für unsere Betrachtung von nebensächlicherer, wenn auch immerhin beachtenswerter Bedeutung — im Verlauf des 12. und zu Beginn des 13. Jahrhunderts einen raschen Aufschwung genommen hatte und nun den deutschen Künstlern reiche Gelegenheit zum Lernen gab.

Nur in diesem allgemeinen Sinne vermag ich das oft mißbrauchte Schlagwort »französischer Einfluß« zu fassen. Man pflegt heute gerne diese Zusammenhänge allzu eng zu nehmen. Wir leben im Zeitalter des Schnellverkehrs und — der Photographie und sind daher leicht geneigt, aus Ähnlichkeiten Verbindungen zu konstruieren, die auf jene Zeit durchaus nicht anzuwenden sind; wir übersehen ferner, daß die in der Architektur festgelegten Zusammenhänge keineswegs schlechthin auf die ihrer Natur nach ganz anders geartete bildende Kunst übertragen werden dürfen. Wenn die Kunstwissenschaft bisher ein einziges Mal unanfechtbar ein wirkliches Kopieverhältnis deutscher Bildwerke zu französischen hat nachweisen können, so beweist ge-

rade dies Magdeburger Beispiel, wie wenig Erfreuliches dabei schon allein infolge des geringen zeichnerischen Könnens jener Zeit herauskommen konnte.

Aber nur der wirklich große Künstler konnte sich die internationalen Anregungen zu Nutze machen; zu dem schlichten Bildschnitzer und Steinmetzen werden diese Einflüsse schwerlich gelangt sein, und wenn sie ihn wirklich trafen, so war er, aufgewachsen und ausgebildet in einem Lande, dem jede bedeutendere künstlerische Vergangenheit fehlte, schwerlich imstande, ihnen zu folgen.

Nach dem 13. Jahrhundert entstanden in Deutschland keine Bildwerke, die sich mit jenen infolge ihrer einfachen Monumentalität auch noch uns so wirkungsvoll erscheinenden Meisterwerken messen könnten. Vielleicht fehlte es an großen Künstlerindividualitäten; denn den vielen in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts allerorts im Anschluß an die kirchlichen Bauten entstehenden umfangreichen plastischen Cyklen, die zur künstlerischen Betätigung reichliche Gelegenheit boten, ist zweifellos ein im Gegensatz zu der Vornehmheit jener Bildwerke kleinbürgerlicher Zug eigen. Allein trotzdem gingen die Errungenschaften der großen Vergangenheit nicht verloren, denn ihrem mächtigen Eindruck konnten sich auch die Plastiker des 14. Jahrhunderts nicht entziehen, wie die schon damals im Umkreise jener Meisterwerke gefertigten Kopien bezeugen. Befruchtend wirkte das Vorbild auf die bescheidene Handwerksplastik, und so können wir in der Tat ein merkwürdig rasches Aufsteigen in ihr beobachten. Wenn auch das Streben des 14. Jahrhunderts in erster Linie auf die Ausbildung der Details gerichtet war und dadurch gleichsam in einen Gegensatz zu der großzügig-schlichten Monumentalität jener Bildwerke trat, so wird man doch die Anregungen, die von ihnen ausgingen, nicht unterschätzen dürfen.

Mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts setzte eine neue künstlerische Bewegung ein, deren Ideale wesentlich verschieden waren von dem, was das 14. Jahrhundert erstrebt hatte. Aber der Schnitt zwischen Altem und Neuem ist kein scharfer; der Übergänge gibt es viele, und wenn auch zuweilen die Merkmale der neuen Zeit ganz plötzlich auftauchen, so ist doch im allgemeinen die Entwicklung eine sanft fließende, die alle Gegensätze vermeidet. Die Kenntnis in der Anatomie des Körpers schritt fort, das Verstehen der Natur nahm folgerichtig zu, und damit ging eine mehr und mehr wachsende Beherrschung der Ausdrucksmittel Hand in Hand. Besonders eigentümlich ist jedoch der ersten Hälfte 15. Jahrhunderts jener weiche, volle Faltenwurf, der sich schon seit den 70er Jahren des 14. Jahrhunderts bei sonst noch ziemlich straffer Gewandung und magerer Körperbildung an untergeordneten Stellen, etwa an den von der Hand gehaltenen freihängenden Gewandzipfeln, bemerkbar gemacht hatte. Bereits die an letzter Stelle behandelte Figur wies so viele Merkmale des neuen Stils auf, daß man zweifeln konnte, ob sie dieser oder bereits der nächsten Epoche zuzurechnen sei. Fast genau um die Mitte des 15. Jahrhunderts ging der weichfaltige Stil in den Knickfaltenstil über, der bei gleichzeitigem Aufkommen hochbedeutender Künstlerindividualitäten den Höhepunkt und die letzte Phase gotischen Schaffens bedeutet und der zu Beginn des 16. Jahrhunderts in die Renaissance überleitete.

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Japanische Kunstgeschichte von Oskar Münsterberg. I. Verlag George Westermann. Braunschweig.

Das Buch ist nicht die kritische Geschichte der japanischen Kunst, welche wir wünschen. Zwar fehlt es in der japanischen Literatur nicht an Vorarbeiten über die Künstlergeschichte, sowie an kunstgeschichtlichen Arbeiten, welche mehr Aufzählung von Einzelheiten als systematische Darstellungen sind, allein die kritische Durcharbeitung dieses literarischen Materials in stetem Hinblick auf die in Japan befindlichen schwer zugänglichen und die in europäischen und amerikanischen Sammlungen zerstreuten Kunstwerke ist eine Arbeit, welche kaum noch in Angriff genommen ist und deren Durchführung Dezennien in Anspruch nehmen wird. Münsterbergs Buch bezweckt eine vorläufige Orientierung. Es ist aus Aufsätzen entstanden, welche in Westermanns Monatsheften erschienen waren und dieser Ursprung ist nicht völlig verwischt. Die Disposition ist nicht allenthalben ganz klar und sicher. Ein einleitendes Kapitel sucht die Bedingungen der japanischen Kunstentwickelung darzulegen. Mit Recht wird gleich eingangs betont, daß das Fehlen einer monumentalen Architektur auch die Richtung der anderen Künste nach dem Intimen, nach gewissenhafter Beobachtung und sorgfältigster Durcharbeitung der Einzelheiten bestimmt hat. Dann hat der Ausschluß des Nackten aus der Darstellung des Menschen die freie Entfaltung der Plastik verhindert, so daß das malerische Empfinden, das wohl bei den Orientalen unter den künstlerischen Fähigkeiten die stärkste ist, in allen Künsten vorherrscht.

Die japanische Kunst ist nicht autochthon, sondern mit dem Buddhismus von China übernommen und zwar auf einer ziemlich hohen Entwickelungsstufe, und sie hat in ihren stilistischen Prinzipien diese Grundlage niemals verlassen. Sie ist bei höchstem Können in allem Technischen auf einer Entwicklungsstufe stehen geblieben, welche die europäische Kunst längst überschritten hat; und sie hält bei aller Feinheit der Naturbeobachtung im Einzelnen an einer Stilisierung des Ganzen fest, welche wir als Beengung empfinden. Die Japaner sind sich bewußt, daß sie stark stilisieren und sie erblicken darin einen Vorzug ihrer Kunst. Ohne Stilisierung gibt es selbst im äußersten Naturalismus keine Kunst; aber jede Stilisierung beruht auf Konvention. Stilistische Konventionen, welche weit von den unsrigen abweichen, befremden uns und erschweren den Genuß wie die kritische Würdigung der Kunstwerke. Das ist nun bei der japanischen Kunst in hohem Maße der Fall. Was den Europäer unmittelbar ansprechen kann, ist nur die harmonische Gesamterscheinung und die unübertreffliche technische Durchbildung; sein Blick haftet an der Oberfläche und dringt nicht in das innere Wesen der Kunstwerke; die japanische Kunst erscheint ihm seelenlos. Nun weiß ich nicht ob die japanische Kunst Werke von solcher Tiefe des geistigen Gehalts wie die vatikanischen Fresken Raphaels und Michelangelos oder von solcher Intensität des Ausdrucks wie Rembrandts Anatomie im Mauritshuis oder auch Landschaften von einer Stimmungsgewalt wie die Ruysdaels hervorgebracht hat und ich bezweifle es, aber schon eine ziemlich oberflächliche vorurteilslose Betrachtung zeigt, daß ihr Ausdruck und Stimmung wohl zu Gebote stehen, und daß nur die Mittel durch welche sie erreicht werden andere sind als die uns geläufigen. Aber auch sie erscheinen uns

sofort weniger fremdartig wenn wir uns bewußt bleiben, daß die japanische Kunst auf einer tieferen Entwickelungsstufe steht als die europäische und wenn wir vergleichende Blicke auf ältere Phasen dieser werfen. In dem vergleichenden Überblick europäischer und japanischer Kunstentwickelung, den Münsterberg zu Anfang des zweiten Kapitels gibt, das Bildhauerei und Malerei enthält, erscheint leider die europäische Kunst in sonderbarer Verzerrung. Eine solche Deduktion ist auch verfrüht und führt nicht zum Ziele, man muß vom Einzelnen ausgehen, um der japanischen Kunst beizukommen.

Ein Umstand besonders erschwert die historische Erkenntnis der japanischen Kunst. Sie hat keine so lebhafte Entwickelung wie die europäische. Alte Schulen dauern neben jüngern unendlich lange fort, der Charakter der Schulen ist ein sehr geschlossener, ihre Traditionen vererben sich durch viele Generationen, die geistige Abhängigkeit der Schüler von den Lehrern ist sehr groß, sie übernehmen deren Technik, deren Motive und finden darin Ersatz für eigenes selbständiges Naturstudium. Nur ganz große und ursprüngliche Begabung kann aus den Fesseln der Schule befreien und zu originalen Schöpfungen führen, die wieder schulbildend wirken. Aus der hohen Technik der japanischen Künstler ergibt sich für uns die weitere Schwierigkeit für die Beurteilung der Kunstwerke, daß wir Originales und Abgeleitetes oder reine Kopien schwer unterscheiden können.

Der Buddhismus kommt aus Indien, so sind auch seine Göttertypen indische, selbst durch das chinesische und japanische Medium bleibt der indische Typus fast unverändert. Von den Monstrositäten der indischen Kunst hält sich die japanische frei. In den großen Erzbildern Buddhas erreicht sie nicht nur äußerlich eine hohe Monumentalität, aber auch kleinere Figuren erfreuen durch ihre konsequente Stilisierung. Münsterberg bezeichnet den Stil als griechisch-indisch. Anklänge an die griechische Formbehandlung sind, namentlich in der Behandlung der Gewänder, vorhanden. Wenn er aber behauptet, daß nur eine hohe Kultur wie die Griechische die Pose der ruhig stehenden Figur mit dem feierlich drapierten Gewand erfinden konnte; daß wir bei allen Völkern in den Anfängen ihres künstlerischen Schaffens die Bewegung als das sachlich Interessantere und erst bei Erreichung einer gewissen Kunsthöhe die Ruhe dargestellt finden, so ist dies ein Irrtum. Die Plastik ist in jeder primitiven Kunst die Kunst der ruhenden Form, die Malerei und das Relief die der Bewegung. Es ist deshalb auch nicht zutreffend, wenn er annimmt, die bewegteren Figuren der buddhistischen Kunst seien ältere vorbuddhistische Typen.

Im 12. und 13. Jahrhundert betritt die japanische Plastik den Weg selbständiger Naturbeobachtung und es entstehen sehr bedeutende Werke, welche den europäischen Skulpturen der gleichen Zeit nahe stehen, sie aber darin überholen, daß sie schon vollständig treffende Portraits geben. Sehr merkwürdig als Darstellung eines nahezu völlig nackten Körpers ist ein Laternenträger aus dem Kloster Kofukui. Die Haltung des Mannes, der mit Anspannung aller Kräfte eine schwere Last trägt, ist äußerst genau studiert. Die Figur hat eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Silen der im Hause des Popidius Priscus in Pompeji gefunden wurde, ja sie ist wohl noch realistischer als jener.

Hier wären die plastischen Darstellungen von Tieren zu erwähnen, deren Münsterberg nicht gedenkt. Es ist eine der ganzen asiatischen Kunst eigene Erscheinung, daß die Darstellung von Tieren früher zur Vollendung reift als die von Menschen. Tierbilder von Erz gehören denn auch zum Besten, was die japanische Kunst hervorgebracht hat.

Fremdartiger als die Plastik der Japaner berührt uns ihre Malerei. In der Plastik werden allzustarke Abweichungen von der Natur schon durch die Körperlichkeit verhindert, in der Malerei, die körperliche Erscheinungen auf die Fläche überträgt muß das, was ich oben als Konvention bezeichnet habe, in weit stärkerem Maße hervortreten.

Die Darstellung des Menschen bleibt mangelhaft, weil Aktstudien nicht getrieben wurden und die Maler in Folge dessen keine ausreichende Kenntnis des menschlichen Körpers hatten. Das hindert nicht, daß die Bewegungsmotive ausdrucksvoll behandelt werden, die deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts, die überhaupt so manche Analogien zur japanischen hat, bietet hiezu Beispiele in Menge. Es hindert auch nicht die exakte Wiedergabe der sichtbaren Körperteile, namentlich wissen die Maler die Gesichter cha-

rakteristisch und mit sprechender Mimik zu geben. Aber im Ganzen erleidet die Gestalt eine Stilisierung, die oft in Manier übergeht.

Auf dieser gemeinsamen Grundlage gibt es in der japanischen Kunst nach Zeit und Schule große Verschiedenheiten. Am meisten entsprechen uns die skizzenhaft behandelten Bilder, welche mit wenigen sicheren Strichen das Wesentliche der Erscheinung geben.

Die Landschaft nimmt in der japanischen Kunst einen breiten Raum ein. Münsterberg bemerkt über sie: »Japanische Landschaften müssen immer — wie bei uns im Mittelalter — begrifflich aufgefaßt werden. Der Sonnenaufgang ist nicht ein Niederschreiben der Lichtreflexe, sondern eine Manifestation des Tages; die Wiese mit den blühenden Blumen ist als Lustort des Frühlingsfestes und der Jugendliebe empfunden, und so hat jede Darstellung ihre sinnvolle Bedeutung. Stets empfindet der Japaner eine feine poetische Idee.« Das mag im Allgemeinen richtig sein. Auf einem beschneiten Bergpfad wandert einsam ein Mann, von einem gegenüberliegenden Berge stürzt ein Wasserfall herab. Einen einsamen Menschen in die großartige winterliche Landschaft zu stellen, ist ein poetischer Zug. Allein es ist nicht gleichgiltig, wer der Mann ist. Wenn ein Holzknecht im Winter auf Bergen herumsteigt, so tut er es in Ausübung seines Berufs und das läßt uns gleichgiltig. Hier erfahren wir, daß der Mann ein Dichter ist, und damit erfährt die Poesie des Bildes eine Steigerung, denn wir nehmen an, daß er in der großartigen Natur ästhetische Anregungen sucht und findet. Aber diese Steigerung setzt voraus, daß wir etwas wissen, was das Bild nicht unmittelbar aussprechen kann. Dieser Zug ist keiner bildenden Kunst fremd, auch unserer nicht, und er tritt zu Zeiten stärker hervor, zu Zeiten mehr zurück. Sein Vorherrschen beeinträchtigt die Gemeinverständlichkeit der Kunst. Da wir nicht zu den Wissenden gehören, wird unser Verständnis der japanischen Kunst namentlich der japanischen Landschaft stets unvollkommen bleiben. Ich bin indes nicht ganz überzeugt, daß wir hinter jeder japanischen Landschaft noch eine außerhalb der unmittelbaren Darstellung liegende poetische Idee zu suchen haben, bei vielen liegt die Poesie im Bilde selbst. Die Landschaften mit hohen Bergen, deren Fuß in Nebel gehüllt ist, müssen bei ihrem ersten Auftreten sehr poetisch gewesen und auch so empfunden worden sein. Durch unendliche Wiederholung ist das Motiv für uns verblaßt, es fragt sich aber, ob nicht ein Volk mit beständigerem Kunstgefühl auch von den Wiederholungen noch eine lebhaftere Anregung empfängt.

Viele japanische Landschaften bieten uns trotz ihrer fremdartigen Stilisierung einen starken ästhetischen Genuß. Hier wäre Hiroshige zu erwähnen gewesen, auch wenn er nur für den Farbenholzschnitt gearbeitet haben sollte. Seine Landschaften sind freilich jungen Datums und stehen vielleicht schon unter europäischem Einfluß, aber sie bringen das japanische Raumgefühl am klarsten und kräftigsten zum Ausdruck. Man blickt von hohen Standpunkten in weite, reiche Landschaften, welche durch sichere Auswahl des Bedeutenden klar gegliedert sind. Die Abstufungen der Farbe und des Lichtes sind äußerst fein gestimmt, Schlagschatten fehlen, wie allenthalben in der japanischen Kunst. Was wir an diesen Landschaften vor allem bewundern müssen, ist die Sicherheit des perspektivischen Blicks, mit welcher der Raum angeordnet ist und die in hohem Maß das Gefühl der Größe und Weite hervorruft. Diese Landschaften gehen nun wohl in ihrer perspektivischen Anordnung über die Leistungen früherer Zeiten hinaus, aber sie sind, soweit ich sehe, doch mit ihnen durch das gleiche Raumgefühl verbunden. Nun ist jüngst — nicht von Münsterberg — die Frage gestellt worden: »Was heißt denn perspektivisch richtig und falsch? Wer sagt denn, daß die japanische Perspektive nicht die gleiche Berechtigung hat wie die unsere? Und ist nicht manches, was wir als falsch betrachten, nur neu und ungewohnt?« Darauf ist zu erwidern: Die europäische Perspektive ist eine exakte Wissenschaft, deren Ergebnisse auf objektive Giltigkeit Anspruch haben. Sie muß in der europäischen Kunst allen konstruierten Raumbildern zu Grund gelegt werden. Modifikationen kann das konstruierte Raumbild erfahren, bei Konstruktionen mit sehr kurzer Distanz, weil hier das auf einen Engpunkt konstruierte Raumbild von dem binocular gesehenen wirklichen abweicht, dann wenn Räume dargestellt werden, welche das Gesichtsfeld des horizontal gerichteten Auges überschreiten und Wendungen

des Kopfes erfordern um ganz gesehen zu werden. Hier werden verschiedene Raumbilder auf ein Bild kombiniert. Aber alle diese Modifikationen bewegen sich in engen Grenzen. Die japanische Perspektive ist noch rein empirisch, objektiv falsch und für ein perspektivisch geschultes Auge störend. Das ist kein Vorwurf, es ist damit nur die Entwicklungsstufe der japanischen Kunst bezeichnet. Man kann über diesen Mangel wie über andere Mängel der japanischen oder der mittelalterlichen ja jeder archaischen Kunst hinwegsehen und zu reinem Genuß gelangen. Das ist uns, die wir auf einer höheren Entwicklungsstufe stehen, aber nicht unmittelbar möglich, sondern erst durch eine Akkommodation an die altertümlichere Weise, gleichviel ob diese Akkomodation durch Empfindung oder durch Reflexion erreicht wird. Die Mängel der japanischen Perspektive treten in der Darstellung von Gebäuden und Innenräumen, bei welchen das Hineingucken oft nur durch Weglassen von Dächern und Wänden ermöglicht wird, mehr zu Tage als in der Landschaft, und in der neueren Landschaftsmalerei, als deren Vertreter ich oben Hiroshige genannt habe, sind sie tatsächlich überwunden. Sie sind aber nicht überwunden durch die japanische Perspektive, sondern durch das Auge des Künstlers, der ohne perspektivische Konstruktion ein klares Raumbild zu schaffen wußte. Auch bei uns wird kein Maler zu künstlerischen Zwecken ein Landschaftsbild aus der Landkarte und aus Meßbildern heraus konstruieren. In den japanischen Landschaften ist also schon mit der Art der Entstehung die Annäherung an unser Empfinden ermöglicht. Die Stilisierung — namentlich die der altjapanischen Kunst — ist uns jedoch fremdartig. Über den ästhetischen Wert der japanischen Landschaft ist damit nichts gesagt. Schließlich ist jede in sich einheitliche Stilisierung gut, auch die japanische. Man gehe aber nicht so weit, daß man die japanische Landschaft über die europäische stellt.

Und was von der Landschaft gilt, gilt von der bildenden Kunst überhaupt. Der Wert der japanischen Kunst liegt in ihrer hohen technischen Vollendung. Darin, aber nur darin — man täusche sich darüber nicht — ist sie der europäischen gleichwertig, vielleicht überlegen, sowohl nach Form als nach Inhalt, steht die europäische Kunst in in ihrer Gesamtheit höher. Hier pulsiert das künstlerische Leben seit Jahrtausenden mächtiger, hier werden Höhen und Tiefen durchmessen, welche die japanische Kunst nicht ahnt. Dem Volke sind die furchtbaren politischen Katastrophen, die markerschütternden geistigen Kämpfe, welche Europa durchgemacht hat und durchmacht, erspart geblieben, aber es blieb ihm auch die höchste Intensität des künstlerischen Lebens und die Steigerung der Kunst ins Monumentale versagt. Nochmals sei es ausgesprochen, man freue sich der feinsinnigen, sympathischen Kunst der Japaner, aber man überschätze sie nicht, vor allem nicht auf Kosten unserer eigenen.

Münsterberg sucht die Entwickelungsgeschichte der japanischen Kunst an einer Reihe von ausgewählten Beispielen darzulegen und gibt dazwischen allgemeine Erörterungen. Dieses Verfahren setzt voraus, daß die Entwickelung im Ganzen schon erforscht ist; nur auf diesem Grunde kann eine zuverläßige Darstellung im Auszug beruhen. Für die japanische Kunstgeschichte sind wir noch nicht so weit, es werden sich also manche der vorgetragenen Anschauungen nicht bewähren. Wie weit dies der Fall sein wird vermag ich im Einzelnen nicht zu ermessen, das Gebiet ist mir nicht genügend vertraut.

Das dritte Kapitel behandelt die Ornamentik. Münsterberg geht hier bis in die Prähistorie zurück. In einem Aufsatz für die Monatshefte mögen die interessanten Ausführungen am Platze gewesen sein, hier stehen sie nicht an richtiger Stelle, sie greifen in eine Zeit zurück, in der es noch keine japanische Nation gab.

Die Anfänge der japanischen Ornamentik werden wie die der Plastik und Malerei vom Festland übernommen; vom 5. bis ins 11. Jahrhundert ist sie chinesisch. Zu den linearen Motiven der Bandornamentik treten die Anfänge der Tier- und Pflanzenornamentik, zunächst nur Typen ohne Charakterisierung der Art. Zu phantastischen Tierformen entwickelt sich die Darstellung von Tieren, welche in Japan nicht vorkommen.

Die Textilkunst übernimmt westasiatische Motive. Im 13. Jahrhundert, gleichzeitig mit dem Entstehen der nationalen Malerschule entwickelt sich eine reine japanische Ornamentik, welche realistische Pflanzenmotive verwendet. Animalische Darstellungen treten

dazu, schließlich werden ganze Bilder ornamental verwendet. Daß ein Ornamentstil, der den struktiv organischen Charakter des Ornaments negiert, reizendes leisten kann, ist durch die japanische Ornamentik erwiesen, ihre letzten Phasen zeigen, daß die Phantasie unsicher geworden ist.

Kann nach dem heutigen Stande der Forschung eine japanische Kunstgeschichte nur zu vorläufigen Ergebnissen gelangen, so sind wir Münsterberg doch zu Dank verpflichtet, daß er den Mut gehabt hat, schon jetzt eine zusammenfassende Darstellung und in ihr die Richtlinien für weitere Studien zu geben. Bezold.

Das Tiroler Volk in seinen Weistümern. Ein Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte von Franz Arens. (Drittes Heft der Geschichtlichen Untersuchungen, herausgegeben von Karl Lamprecht. Gotha.) Friedrich Andreas Perthes, Aktiengesellschaft. 1904. XIV. und 436 SS. 8.

Eine historische Darstellung des »Seelenlebens« der tiroler Bauern, einen »Beitrag zur Geschichte der deutschen Volksseele, die unsere Besten heute erstreben«, will Verf. geben, um damit der »historischen Erkenntnis des Seelenlebens« überhaupt vorzuarbeiten. Die vier Bände der Tiroler Weistümer in der großen schönen Sammlung der bäuerlichen Rechtsquellen Österreichs sind ihm der lautere Born gewesen, aus dessen Tiefen die mannigfaltigen Zeugnisse alttiroler Lebens und Fühlens zu heben waren. Auch das reiche Erbgut der volkstümlichen Überlieferungen des Landes, vor allem seiner Sagen und Märchen, wie es vorzüglich in den geschätzten Sammlungen Zingerle's geborgen ist, ward mit herangezogen. Ergiebige Ausbeute ist zutag gefördert und in sieben großen Abschnitten gesichtet und vor uns ausgebreitet: Äußere Bedingungen des tirolischen Volkslebens; Innere Anlage des tirolischen Volkstums; Stellung zur Natur; Innere Grundlegung des sozialen Lebens; Über Wertungen; Das sittliche Leben; Das Recht — das sind die bedeutsamen Stoffgebiete, deren Erörterung man mit gespanntem Interesse entgegensehen mag. Die Materie ist zu anziehend, die Darlegungen des Verfassers sprechen zu eindrücklich und vielfach in so fesselnder Weise, daß fürs erste jedem Genüge geschieht, der für die engere Welt bescheidener Lebenskreise des »kleinen Mannes« Herz und Augen offen behält und gerne auch in der Entwicklungsgeschichte des deutschen Durchschnittsmenschen Umschau hält.

Nur schade, daß Arens, der mit Lamprecht an der Idee einer inneren Gesetzmäßigkeit der menschlichen Natur festhält und überall Entwicklungstendenzen auf der Spur zu sein glaubt, seinen Reichtum gewonnener Tatsachen dem unseligen System einer alles vergewaltigenden Konstruktion zum Opfer bringt. Diese hindert ihn auf Schritt und Tritt ureinfachste Dinge in ihrer wahren schlichten Wesenheit, in ihrem natürlichen ursächlichen Zusammenhang zu erschauen und treibt ihn wiederholt, selbst den harmlosesten Wortlaut seiner Quellen mit dem unfreien Gewande eines die konkreten Dinge und Erscheinungen verkennenden Theoretisierens und Schematisierens zu umkleiden. Dazu hat man nur zu oft das unbehagliche Gefühl, daß der Geschichtsschreiber des tiroler Volksempfindens wohl nie ein persönliches Verhältnis zum lebendigen Volkstum gewonnen hat. Jedem, der sich ernstlich mit dem Buche beschäftigt, muß dies zur Überzeugung werden.

Auf der Literaturtafel erscheint auch Adolf Pichlers Name. Wie dieser feine Kenner und gemütvolle Schilderer seiner Landsleute wohl geurteilt hätte, wenn ihm die Arens'sche Sektion des Seelenlebens seiner lieben Gebirgler noch zu Gesicht gekommen wäre!

HH.

Die Hoh-Königsburg als Ruine. Von Gustav Dietsch. Leipzig. G. Hedeler. 1905. 8.

Eine neu bearbeitete Übersetzung aus dem Französischen mit 12 guten Abbildungen und einer Grundrißkarte. Bei dem billigen Preise von 1 ℳ ein empfehlenswertes Nachschlagewerkchen, das dieses im Vordergrund des Interesses aller Burgenfreunde stehende Bauwerk historisch erläutert und schließlich auch eine kurze Darlegung der Verhältnisse

gibt, die zu der mehr oder minder phantasievollen Wiederherstellung der alten Burg geführt haben. A. H.

Zur Geschichte der Familien Kaufmann aus Bonn und von Pelzer aus Köln. Beiträge zur rheinischen Kulturgeschichte. Herausgegeben von Dr. Paul Kaufmann. Verlag von P. Hanstein, Bonn, 1897. 118 S. 8.

Aus den Tagen des Kölner Kurstaats. Nachträge zur Kaufmann- von Pelzerschen Familiengeschichte. Von Dr. Paul Kaufmann, Geh. Ober-Regierungsrat. Verlag von P. Hanstein. Bonn, 1904. 86 S. 8.

Wer die Entwicklung der genealogischen Literatur etwa während des letzten Dezenniums verfolgt hat, dem wird es nicht haben entgehen können, daß nicht nur eine fortgesetzte Steigerung der Produktion — ich erinnere namentlich an die zahlreichen Gründungen neuer genealogischer Zeitschriften und die zunehmende Einbeziehung der Geschichte bürgerlicher Familien —, sondern teilweise auch eine auf höhere Wissenschaftlichkeit gerichtete Vertiefung stattgefunden hat. Reines Sachinteresse auf der einen Seite, das sich hier allerdings häufig mit dem persönlichen deckt, andererseits die Erkenntnis, ein wie starkes Gegengewicht das den Familiensinn fördernde Interesse an genealogischer Forschung den verflachenden und zersetzenden Einflüssen einer wesentlich durch das rasche Anwachsen der Städte und den damit zusammenhängenden Existenzkampf großgezogenen unhistorisch-materialistischen Weltanschauung gegenüber bilden könnte, haben zu dieser Erscheinung geführt, die sowohl vom Standpunkt des Historikers wie vom ethischen Standpunkt aus gewiß mit Freude zu begrüßen ist.

Als Musterbeispiele dieser jüngsten Phase genealogischer Forschung können die beiden obengenannten Schriften von Paul Kaufmann gelten. Der Verfasser ist ein Neffe des namentlich als Herausgeber des Cäsarius von Heisterbach bekannten 1893 als Archivrat in Wertheim am Main verstorbenen Alexander Kaufmann, und die nachgelassenen Familienerinnerungen dieses tüchtigen Forschers und liebenswürdigen Schriftstellers sind für den Neffen der eigentliche Anlaß zu eigener wissenschaftlicher Beschäftigung mit genealogischen Fragen und zu den vorliegenden Veröffentlichungen gewesen. Pietätvoll beginnt daher auch die erste Reihe dieser Studien, die zuerst im dritten und vierten Jahrgang der »Rheinischen Geschichtsblätter« zum Druck gelangte, mit der Publikation der Alexander Kaufmannschen Arbeit. Sie beruht im wesentlichen auf den Erzählungen der Mutter A. Kaufmanns, die eine Tochter des »kurkölnischen Wirklichen Geheimen Rates, Oberappellations-, Revisions-, Kriegs- und Schulrates, sodann Gräflichen Syndicus, d. h. Geschäftsführers des Grafenkollegiums bei den kurkölnischen Landständen« Tillmann Jacob von Pelzer war. Naturgemäß überwiegen in diesen Aufzeichnungen die Nachrichten über die Vorfahren von mütterlicher Seite, und zum Teil mag sich aus der Art der Quelle wohl auch der Zug zum Anekdotenhaften erklären, der die Mitteilungen charakterisiert und in gewissem Sinne auszeichnet. Freilich dürfen wir dabei nicht vergessen, daß eben diesem Zuge eine starke Neigung seitens des Cäsarius-Herausgebers entgegenkam.

Da hören wir von einem entfernten Mitgliede der Familie, dem Sohn eines savoyischen Kanzlers, der nach Erlangung des Doktorgrades noch im Reisekostüm in eine Gesellschaft seiner stolzen und steifen Mutter getreten sei und voll Freude über seine neue Würde das Hütlein in die Luft geworfen habe. Über diese Unschicklichkeit aber, so heißt es, »geriet die Mutter in solchen Zorn, daß sie ihm augenblicklich die Türe wies und ihm verbot, ihr je wieder unter die Augen zu kommen. Alle Versuche, sie zu besänftigen, waren umsonst, und der junge Mann mußte ins Elend wandern.« — Ein andermal wird von einem Geheimen Konferenzrat von Föller, ebenfalls einem weitläuftigen Verwandten des Hauses, erzählt, daß er einst zu Rom einem italienischen Priester gebeichtet und sich dabei auch angeklagt habe, zuweilen zu tief ins Glas zu gucken. »Ah, dann sind sie gewiß ein Deutscher!«, erwiderte ihm der Italiener und legte ihm als Buße auf, den Wein nie mehr ungemischt zu trinken. »Dies hielt Föller bis an sein Lebensende, träufelte aber in jedes Glas Wein nur ein wenig Wasser.« — Weiterhin ist von einem zahmen Wolfe die Rede, der einst in einer Gesellschaft französischer Offiziere gewaltigen Schrecken erregte; dann werden die Lebensschicksale Amaliens von Mastiaux, der »roten Reichs-

ritterin«, wie man sie ihrer rötlichblonden Haare wegen in Bonn nannte, erzählt und ihrer vielen Eigentümlichkeiten, um nicht zu sagen Wunderlichkeiten, dabei gedacht; es wird von »Pfingstens Madelenchen« berichtet, das sich, obgleich die Eltern absolut nichts gegen die Heirat einzuwenden hatten, von seinem Bräutigam durchaus entführen lassen wollte und seinen Willen und den Plan, der mit obligatem Kniefall und der elterlichen Verzeihung endete, auch durchführte. Auch den Kaiser Napoleon hatte Alexander Kaufmanns Mutter einigemale gesehen, »doch war der Eindruck, den seine äußere Erscheinung auf sie gemacht, ein höchst widerwärtiger. Als charakteristisch für den Parvenu erzählte sie, bei der großen Revue, die Napoleon am 6. November 1811 auf der Poppelsdorfer Allee gehalten, habe er sich die Handschuhe aus- und anziehen lassen« . . .

Aus den mitgeteilten Hinweisen und Proben wird man, wie ich meine, bereits erkennen, daß das eigentlich historische Element in den Aufzeichnungen Alexander Kaufmanns hinter dem novellistisch-anekdotenhaften sehr zurücktritt; und wenn wir gleichwohl aus dieser reizvollen Mosaikarbeit ein lebendiges Bild namentlich von den gesellschaftlichen Zuständen am deutschen Niederrhein zu Ausgang des 18. und in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts gewinnen, so kommt doch die genealogische Forschung entschieden dabei zu kurz. Das hat auch der Herausgeber offenbar deutlich empfunden, denn der Zweck seiner eigenen schriftstellerischen Tätigkeit war zunächst der, für die Aufzeichnungen des Oheims eine breitere historisch-genealogische Grundlage zu schaffen, gewissermaßen den wissenschaftlichen Apparat dazu darzubieten.

So erfahren wir denn erst aus Paul Kaufmanns »Geschichtlichen Nachweisen zu den Familienerinnerungen«, die sich auf gründliche archivalische Nachforschungen und insbesondere auch auf das Studium eines reichen Materials an alten Briefen stützen, genaueres über Herkunft und Verzweigung der einzelnen Familien, die wir aus Alexander Kaufmanns Arbeit nur flüchtig, nur in wenigen ihrer Mitglieder kennen gelernt hatten, der Kaufmann, Pelzer, Mastiaux, dann auch der ebenfalls mit der Kaufmann- und von Pelzerschen Familie verschwägerten Rubens, Raaf, Freybütter, Poncet (Poncett, Poncetti), von Hallberg und Godesberg etc. Den einzelnen Abschnitten sind jedesmal die betreffenden Wappen in Holzschnitt beigegeben. Was an einschlägiger Literatur existiert, ist sorgfältig zu Rate gezogen worden.

Aber schon in diesen »Geschichtlichen Nachweisen«, die den zweiten, umfangreicheren Teil des ersten der beiden oben genannten Werke bilden, geht der Verfasser verschiedentlich über den Kreis des Familiengeschichtlichen hinaus, so, wenn er gelegentlich dem Föllerschen Wohnhause in Bonn, seiner Einrichtung und prächtigen Ausstattung, zu der auch eine reiche Porzellansammlung gehörte, eine ausführlichere Beschreibung widmet, oder wenn er das Lebensbild, das der kürzlich verstorbene Hermann Hüffer, übrigens ein Vetter des Verfassers, im Jahre 1863 von dem kaiserlich französischen Unterpräfekten des Arondissements Bonn, Peter Joseph Maria Boosfeld, entworfen hat, durch manche biographisch wie kulturgeschichtlich wertvollen Züge ergänzt.

Solche allgemeinere, in der Hauptsache kulturhistorische Gesichtspunkte haben dann in noch höherem Maße bei Abfassung des zweiten der beiden Bücher obgewaltet, das zunächst Nachträge zur Familiengeschichte bieten sollte, in das dann aber auf Grund der durchgesehenen Archivalien eine solche Fülle mit der eigentlichen Familiengeschichte nur sehr lose verknüpfter Schilderungen zur Zeitgeschichte Aufnahme gefunden hat, daß der Verfasser mit Recht für den Obertitel seiner Schrift die Fassung »Aus den Tagen des Kölner Kurstaates« wählen durfte.

Gleich der erste Abschnitt des Buches (»Zur Geschichte der Familie Rubens«) begreift in sich eine anschauliche und ins einzelne gehende Darstellung des Anteils, den das kurkölnische Reichskontingent, das einmal in einem Berichte des Prinzen Soubise nach Paris im Jahre 1757 als »mittelmäßig« bezeichnet wird und in der Tat höchst mittelmäßig gewesen sein muß, erst am siebenjährigen Kriege, dann an den Koalitionskriegen gehabt hat. Andere Abschnitte, wie der über die Bonner Freiheitsschwärmer (1795—98), den Bonner Franziskanerkonvent, das Mastiauxsche Haus oder über Bonner Kunstsammler zu Beginn des 19. Jahrhunderts dienen zwar mehr der Lokalgeschichte, doch fällt auch durch

diese Schilderungen auf Verhältnisse und Zustände und das geistige Leben im alten Kurstaat manch willkommenes Schlaglicht.

Vielfach sind auch hier alte Briefe die Vermittler sowohl der Tatsachen wie der lebensvollen Bilder aus vergangenen Tagen gewesen, und ich möchte meine Besprechung der beiden trefflichen Kaufmannschen Bücher nicht schließen, ohne dem Wunsche und der dringenden Mahnung Ausdruck gegeben zu haben, es möchte doch ganz allgemein den Briefen und Briefwechseln selbst unserer gegenwärtigen Zeit und ihrer Erhaltung etwas mehr Sorgfalt, als gemeiniglich geschieht, zugewendet werden. In unserer so oft berufenen »schnellebigen« Zeit gewinnen diese Schriftstücke bereits nach wenigen Jahrzehnten eine Art von historischem Wert, der — besonders wenn man das kulturgeschichtliche Moment in den Vordergrund rückt — rasch zunimmt, bis sich dann nach Jahrhunderten die treu und pietätvoll bewahrten Briefe als eine der wertvollsten kulturhistorischen Quellen erweisen werden. Theodor Hampe.

Hugo Schuchhardt an Adolf Mussafia. Graz im Frühjahr 1905. 2.

Die mit erlesenem Geschmack ausgestattete Schrift stellt eine Festgabe des menschlich und beruflich dem berühmten Romanisten Adolf Mussafia nahestehenden Verfassers anläßlich des Ausscheidens des Ersteren aus seinem Lehramte dar. Es ist eine philologische Gabe, wie sie der gemeinsame Beruf von Empfänger und Geber natürlich erscheinen läßt, aber sie geht von einer allgemeineren Auffassung aus, von der, daß die Betrachtung des Gegenstandes gleichwertig zu betonen sei wie die Wortuntersuchung. Und wenn in den verschiedenen Abschnitten der geistvoll geschriebenen Abhandlung auch vorwiegend romanische, speziell italienische Volkskunde und Philologie in Verbindung gebracht wird, mit Heranziehung ostasiatischen, slavischen und keltischen Vergleichsmateriales, mehr als solchem des deutschen Stammes, so mag die außergewöhnlich liebevoll eindringende Behandlungsweise, die sich mit scharfer aber feiner Ziselierung am ehesten vergleichen läßt, die Anzeige an diesem Orte rechtfertigen. Zumal unstreitig der noch in den ersten Stadien der Entwicklung befindlichen volkskundlichen Wissenschaft durch Schuchhardts Behandlung scheinbar unbedeutender und abliegender Gegenstände zum Teil neue Wege gewiesen werden.

Die Arbeit schließt zunächst an vergleichende Anmerkungen von Mussafias im Jahre 1873 erschienenen »Beitrag zur Kunde der norditalienischen Mundarten im 15. Jahrhundert« an und nachdem Schuchhardt an einem Prolegomenon sozusagen, einem Exkurs über romanische Ausdrucksformen für gewisse Spielarten des »Feuerbocks« seine These, daß alle Genealogie (des Wortes) sich in Kulturgeschichte umsetzen müsse, nachgewiesen, geht er zu seinem ersten Hauptthema der sprachlichen und sachlichen Betrachtung von Haspel und Garnwinde über. Mit großem Geschick wird an der Hand des sprachlichen und eines zahlreichen, klar wiedergegebenen Abbildungsmaterials die Verschiedenheit der einzelnen Arten dieser Spinngeräte festgelegt, und zugleich die wesentliche Verschiedenheit der Bestimmung, des Aufsträhnzweckes der Haspel, des Absträhnzweckes der Garnwinde klargelegt.

In einem zweiten Teile der Arbeit, die weniger mit dem Gegenstand sich beschäftigt als auf die Wortform eingeht, und mit dem ersten Thema eigentlich nur insoferne zusammenhängt, als es sich um textile Dinge handelt, bearbeitet Schuchhardt im Anschluß an eine Worterklärung in »Petrus de Crescentiis, opus ruralium commodorum« die Bedeutung eines »negossa« genannten Fischnetzes, einer Hamenart.

Den Schluß bildet, im Hinblick auf den aktuellen italienisch-deutschen Universitätsstreit in Österreich der vom Verfasser als Vertreter des Deutschtums an den italienischen Kollegen und Freund ausgesprochene, mit einem Hinweis auf Goethe belegten Wunsche, die an der Sprachgrenze errichteten Standbilder Walters von der Vogelweide und Dantes möchten nicht als Sinnbilder der Drohung, sondern als solche freundschaftlichen Grußes für die gegenseitigen geistigen Beziehungen der beiden Völker aufgefaßt werden.

H. Stegmann.

U. E. Sebald, Nürnberg.

Erschienene Kataloge

von

Ludwig Rosenthal's Antiquariat in München

Hildegardstrasse 16.

No. **43 u. 94. Medizinische Werke seit 1800.**
» **44, 63 u. 93. Aeltere medizinische Werke bis 1799.**
» **47, 48 u. 96. Genealogie u. Heraldik.**
» **50 u. 88. Astronomie u. Astrologie.**
» **69. Ornamentik.** Mit 60 Illustrationen. Preis **Mk. 4.—.**
» **70. Protestantische Theologie.** Preis **Mk. 6.—.**
Von diesem Kataloge sind bis jetzt 11 Lieferungen (Nr. 1—20225, A — Reihing) erschienen, die eine umfassende Bibelsammlung und eine grosse Zahl Schriften d. Reformatoren und ihrer Gegner enthalten.
» **72. Schriften von und über Erasmus von Rotterdam.**
» **73. Schriften von und über Hutten.**
» **74. Jansenismus.**
» **75. Indices librorum prohibitorum. — Inquisitio.**
» **76. Kirchenordnungen.**
» **78. Schriften von und über Melanchthon.**
» **79. Réformation française.**
» **82. Schriften von und über Ignatius Loyola.**
» **86. Marien-Literatur.**
» **87. Flugblätter des 16. Jahrhunderts.**
» **88. Astronomie.**
» **90. Incunabula Xylographica et Chalcographica.** Mit 102 Illustrationen. **Fol.** Preis **Mk. 10.—.**
» **92, 95, 98 u. 106. Katholische Theologie** in allen Sprachen mit Ausnahme der deutschen.
» **97. Stiche von Joh. El. Ridinger.**
» **100. Seltene und kostbare Werke.** Mit 126 Illustrationen. Preis **Mk. 6.—.**
» **101. Ungarn. — Die südslavischen Länder.**
» **103. Böhmen und Mähren.**
» **104. Frühe Zeitungen. (Relationen und Flugblätter.)**
» **105. Incunabeln. — Wiegendrucke und Bibliographie der vor 1501 gedruckten Bücher.** Mit 48 Illustrationen.
» **107. Polen und Lithauen.**
» **108. Russland.**
» **109. Orientalische Kirche.**
» **110. Schweden, Dänemark, Norwegen, Schleswig-Holstein bis 1864.** (In Vorbereitung.)
» **111. Seltene und kostbare Bücher.** Preis **Mk. 4.—.**
» **112. Porträts** (in Vorbereitung).
» **113. Deutsche Sprachdenkmäler und deutsche Literatur bis 1750.**
» **114. Deutsche Literatur und Uebersetzungen von der Mitte des 18. Jahrh. bis zur Gegenwart.**
» **116. Spanische Inkunabeln.**

Incunabula typographica

Katalog von 3500 verkäuflichen Inkunabeln aus den Pressen von 570 Druckern in 103 Städten.
Bibliographisch genau beschrieben und mit ausführlichen Registern versehen.
600 Seiten mit 4 Tafeln und 370 Facsimiles. Gr. 8°. Eleg. in Leinen gebunden.

Preis Mark 12.

Pars I. Nr. 1—1500. Mit 80 Facsimiles. Mark 6.
Pars II. Nr. 1501—3500. Mit 290 Facsimiles. Mark 6.

Dieser Katalog, der von den Sammlern wie den Fachleuten der Bücherkunde mit größtem Beifall aufgenommen worden ist, hat sich rasch als ein geschätztes Hilfsmittel der Inkunabelkunde erwiesen. Wir zitieren aus den vielen Besprechungen nur die folgenden: Die »Wiss. Beilage der Allg. Zeitung« nennt den Katalog in ihrer Rezension »ein willkommenes und äußerst brauchbares Hilfsmittel«. Prälat Dr. Schneider in seiner Besprechung im Mainzer Journal sagt »die wissenschaftliche Pflege des Bücherwesens erfährt hier eine Förderung, die kaum hoch genug zu bewerten ist«.

Die »Monatshefte für Musikgeschichte« bezeichnen den Katalog als ein »wahres Muster einer bibliographischen Arbeit« u. s. w., u. s. w.

Die Buchillustration in Mittelalter und Neuzeit.

Katalog von 1000 verkäuflichen Bilderhandschriften und Drucken.

192 Seiten mit 97 Facsimiles.
Elegant ausgestattet. Groß 8°. **Preis Mark 7.50.**
Große Ausgabe des gleichen Katalogs auf Velinpapier mit 12 Lichtdrucktafeln aus den Ateliers von Bruckmann. Elegant in english art linen gebunden.

Preis Mark 15.

Die Wiss. Beilage der Allgem. Ztg. rezensiert den Katalog wie folgt:

»Die Buch-Illustration im Mittelalter und in der Neuzeit bis zum 16. Jahrhundert.« Unter diesem Titel veröffentlicht die bekannte Firma Jacques Rosenthal, München, soeben ihren neuesten Katalog, der in genau 1000 Nummern Bilderhandschriften und illustrierte Bücher beschreibt. Die große Sorgfalt, mit der in diesem Katalog die Beschreibungen abgefaßt sind, die prächtigen Handschriften, die darin aufgeführt werden, sowie die überaus reiche Ausstattung mit Faksimiles, die genauen Register u. s. w., alles dies erhebt den Katalog weit über das Niveau eines gewöhnlichen Verkaufskatalogs und wird ihn in der Hand der Bibliophilen und Sammler zu einem geschätzten Hilfsmittel machen, gerade wie den Katalog 24 Incunabula typographica, den die gleiche Firma vor einem Jahre veröffentlichte.

Professor **Dr. Dietrich Reichling.**

Appendices ad Hainii-Copingeri Repertorium bibliographicum.

ADDITIONES ET EMENDATIONES. Fasciculus I. et II.
206 u. 208 SS. Gr. 8°. —— **Preis Mark 20.**

Diese beiden Hefte der Reichlingschen Nachträge verzeichnen 1625 Incunabeln, von denen 792 Hain und Copinger völlig unbekannt geblieben sind, außerdem enthalten sie zahlreiche Nachträge und Verbesserungen zu den Angaben dieser Autoren. Allen Besitzern des Hainschen Repertoriums und der Copinger'schen Nachträge unentbehrlich.

Jacques Rosenthal,
Buch- und Kunst-Handlung
Karlstr. 10
München.

Mitteilungen

ANZEIGER

DES

GERMANISCHEN NATIONALMUSEUMS.

JAHRGANG 1905.

HEFT IV.

OKTOBER—DEZEMBER.

NÜRNBERG 1905.

VERLAGSEIGENTUM DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

Inhalt.

Seite

I. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums . . . XXXXIX—LXX

II. Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum.

Die Theophilus-Glocken. Glockenstudie von P. Liebeskind, Oberpfarrer in München-Bernsdorf 153

Das von Bibra'sche Zimmer im Germanischen Museum. Von Dr. Fritz Traugott Schulz. Mit 1 Tafel und 3 Textabbildungen 176

Literarische Besprechungen 186

DIE THEOPHILUS-GLOCKEN.

GLOCKENSTUDIE VON P. LIEBESKIND, OBERPFARRER IN MÜNCHEN-BERNSDORF.

Die Glocke aus Graitschen bei Jena [1]), seit dem Jahre 1888 im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindlich, ist eine der ersten, an denen die vom Presbyter Theophilus zu Anfang des 12. Jahrhunderts beschriebene Methode des Glockengusses [2]) festgestellt wurde. Erst 14 Jahre zuvor war durch die Veröffentlichung von A. Ilg [3]) die für die Kenntnis und Bestimmung der ältesten Glocken bedeutsame Anweisung des Theophilus über den Glockenguß bekannt geworden, und es dauerte wiederum ca. 14 Jahre bis aus den verschiedenartigen, zerstreuten Funden und den entgegengesetzten Meinungen bei der mangelhaften Ilg'schen Übersetzung ein sicheres, geklärtes Urteil sich bilden ließ. Dies wurde erst möglich, nachdem zu den wenigen bereits bekannten noch eine Anzahl neue Stücke aufgefunden waren und diese an der Hand der Angaben des Theophilus einheitlich geprüft und untersucht werden konnten [4]). Dabei sind allerdings verblüffende Ergebnisse gewonnen worden, die hier am Beispiel der Graitschener Glocke dargeboten werden sollen.

I.

Das Formen der Glocke beschreibt Theophilus ungefähr folgendermaßen:

Der Lehmkern wird auf einer Formbank (Fig. 1) in der Weise hergestellt, daß ein im Durchschnitt viereckiges, nach einer Seite zu dicker, nach der anderen spitz zulaufendes Stück Eichenholz, das zwischen zwei Brettern mittels eines Bankbohrers gedreht werden kann, schichtenweise, immer zwei Finger dick, mit fein gemahlenem Thon (Lehm) umgeben wird, bis die gewünschte Form erreicht ist. Auf diesen Kern wird das eigentliche Modell der Glocke (die Dicke, la fausse cloche) aus Fett wiederum schichtenweise

1) Zum ersten Male beschrieben von Otte, Nachgelassenes Bruchstück zur Glockenkunde: Zur Erinnerung an D. Heinr. Otte, Halle 1891, nach den Angaben des Direktors v. Essenwein.

2) Schedula diversarum artium, lib. III. cap. 84.

3) Quellenschriften zur Kunstgeschichte VII. Wien 1874.

4) Vgl. im Jahresbericht des thüringisch-sächsischen Geschichtsvereins in Halle vom Jahre 1905 meinen Aufsatz: Der Glockenguß nach Theophilus.

aufgetragen. Der Bord (Schlag) wird gleichzeitig in beliebiger Stärke, d. h. dicker als die Wandung der Flanke (latera, irrtümlich auch Mantel genannt), gearbeitet. Die Oberfläche der Fettschicht wird mit scharfen Eisen unter beständigem Herumdrehen der Form geglättet, etwaige besondere Zierraten, als Blumen (Ornamente) oder Buchstaben werden in dies hart gewordene Fett eingeschnitten, desgleichen »iuxta collum« die bekannten »vier Schallöcher« (foramina). Hierüber kommt, aus fein gesiebtem und wohlgemengtem Thon in mehreren Schichten aufgetragen, der Formmantel. Das soweit fertige Werk wird nun von der Formbank herabgehoben, das Formholz herausgezogen und auf die aufrecht gestellte Form die Haube, bestehend aus collum und aures, d. i. der Hals als Verbindungsglied zwischen dem Glockenkörper [5]) und der Bekrönung durch die sechs Henkel, einschließlich des Mittelzapfens, aufgesetzt.

Diese von dem Lehmmantel umhüllte und mit eisernen Reifen ringsum befestigte Form wird nun erst in die Dammgrube eingesenkt und ausgebrannt, damit das Fett der Dicke schmilzt und aus zwei in die Form gebrochenen

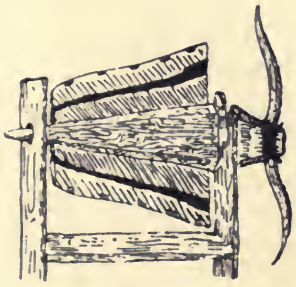


Fig. 1.

Löchern herausläuft. So ist, ohne daß der Formmantel abgehoben zu werden braucht, der für den Guß nötige Hohlraum gewonnen, und der Guß kann beginnen. Die mit der Glockenspeise ausgefüllte Form wird nach vorläufigem Erkalten aus der Grube herausgehoben und nach dem völligen Erkalten zerschlagen. Der fertige Guß aber kommt wieder auf die Formbank, um mit einem Sandstein geglättet zu werden. Diese Glättung ist aber in den meisten Fällen nicht so tiefgehend gewesen, daß dadurch auch die durch Abbröckeln aus dem Formmantel entstandenen Gußfehler beseitigt worden wären; zuweilen ist sie ganz unterblieben, und die Oberfläche der Glocke ist dann rauh.

Weitere Angaben des Theophilus über die Behandlung der fertigen Glocke, über das Aufhängen u. A. kommen hier weniger in Betracht.

---

5) Schönermark, Altersbestimmung der Glocken, Berlin 1889, erklärt collum als den Mittelzapfen; aber der »Hals« kann doch unmöglich als mitten in der »Krone« steckend gedacht werden; außerdem bildet der Mittelzapfen das größte von den zum Aufhängen der Glocke bestimmten Öhren (aures) und ist notwendigerweise in dem Begriff »aures« mit enthalten.

II.

Von den im Vorigen beschriebenen Kennzeichen besitzt die Graitschener Glocke (Fig. 2) die wichtigsten. Zwar weist sie keine Inschrift[6]), auch keine Ornamente auf, dafür sind aber die Zierlinien, durch welche über dem Schlag (am »Wolm«) und am »Hals« unterhalb der Krone je zwei schwache Rundstäbe gebildet werden, wie ersichtlich, vertieft, in das Fett eingegraben. Vor allem aber weist sie vollkommen durchbohrte foramina auf, freilich nur zwei, während Theophilus deren vier vorschreibt (quattuor foramina triangula). Sonst sind noch bemerkenswert die vertikal an der Flanke herablaufenden Marken, welche als Folge von Rissen zu erklären sind, die beim Trocknen und Ausbrennen des Mantels entstanden und ebenso wenig wie die aus Abbröckelungen des Mantellehms verursachten Gußfehler an der Flanke, am Schlag und am

Fig. 2.

Wolm vermieden werden konnten, weil sich vor dem Gusse der Mantel nicht abheben und an den fehlerhaften Stellen ausbessern ließ. Die fertige Glocke ist mit Sandstein geglättet das ist ersichtlich an der polierten Oberfläche, besonders an dem oberen Teil der Flanke; der Sandstein konnte aber die eben erwähnten Gußfehler nicht hinwegnehmen, dazu hätte es schärferer Mittel im Wege des Abdrehens bedurft. Die an der Flanke und am Schlag ersichtlichen feinen, horizontal laufenden Marken rühren nicht vom Glätten des Gusses her, sondern sind die Eindrücke des scharfen Eisens, mit welchem der Fettkern geglättet wurde (s. o.).

6) Der verstorbene Professor Dr. Klopfleisch kannte in seinem Gutachten über die Veräußerung der Glocke die theophilischen Merkmale offenbar noch nicht; er läßt sie unerwähnt, bestimmt das Alter lediglich nach der Form und setzt ihren Wert wegen Mangels an Inschrift und Verzierung herab.

Eine sprechende Darstellung der Bereitung der Glockenform auf der Formbank zeigt sich in der durch die vertieften Linien unten am Wolm und oben unterhalb der Haube bewirkten Gliederung des ganzen Gefäßes. Der von jenen Zierlinien begrenzte Glockenkörper ist in der Hauptsache das auf der Formbank (s. o.) hergestellte Stück. Es wurde nach der schwächer werdenden Seite des Formholzes hin gleichmäßig abgerundet, um dann mit der für sich hergestellten Haube mit Krone[7]) bedeckt zu werden. Nach der entgegengesetzten Seite hin wurde, noch auf der Formbank, der Schlagring darangesetzt nach der Anweisung ebend.: Oram vero campanae ad libitum tuum spissam facies.

Aus dieser Gliederung, die in der Beschreibung des Theophilus so gut wie an der vorhandenen Glocke festzustellen ist, ergibt sich aber ferner auch zur Evidenz, was unter »collum« zu verstehen ist, wenn die foramina sich »iuxta collum« befinden sollen: nämlich die Grenze zwischen dem auf der Formbank gebildeten Körper und der daraufgesetzten Haube; nicht der Teil der Glocke, den wir heutzutage als Hals bezeichnen, und an dem sich auch auf den Theophilus-Glocken zumeist die Halsinschrift befindet, sondern die durch die oberen Zierlinien abgegrenzte Einziehung des Glockenkörpers, auf welche der eigentliche »Kopf« zuletzt aufgesetzt wird. Daß dies an sich und mit mehr Recht als der Mittelzapfen (s. o.) als Hals bezeichnet werden kann, ist wohl einleuchtend.

Die charakteristische Form[8]) (Rippe) dieser Glocke und der meisten übrigen bisher bekannten ist bedingt durch den wenig ausladenden Schlagring unten, der sich nicht zu einer Schärfe verjüngt, sondern stumpf abgerundet ist und in der Stärke wagrecht abschließt. Zuweilen ist er sogar konkav ausgebogen. Sie ist ferner und vor allem bedingt durch die nur wenig geschweifte, beinahe kegelförmig, in einigen Fällen (Lullusglocke in Hersfeld, die zwei Augsburger Domglocken, die Glocke im Museum zu Basel und die zu Barnstedt, Kr. Querfurt, Prov. Sachsen), sogar ziemlich zylindrisch aufsteigende Flanke, die sich oben allmählich zur Haube abrundet. Diese schön proportionierte Form, die dem Forscher sofort in die Augen springt, konnte ich bis jetzt an 32 Glocken nachweisen, unter denen sich sogar eine mit erhabener, aber aus gedrehten Wachs- (Talg-) Fäden hergestellten Inschrift befindet in Rödelwitz (S.-Meiningen).

Erwähnenswert ist schließlich an der Graitschener Glocke noch die Krone. Sie besteht aus einem starken Mittelzapfen von der diesen Glocken eigentümlichen ovalen Form, der, wie die Abbildung zum Teil erkennen läßt, an der nach außen gerichteten Fläche eine auch an anderen derartigen Glocken

7) Theoph. pag. 321 unten: Post haec forma collum atque aures etc.

8) Die nicht für alle Theophilus-Glocken, auch nicht in einerlei Sinn zutreffende Bezeichnung »bienenkorbförmig« rührt aus der frühesten Zeit der modernen Glockenforschung, als man den Ursprung und die Eigentümlichkeiten dieser Glocken noch nicht kannte; vgl. Wiggert, Historische Wanderungen durch die Kirchen des Reg.-Bez. Merseburg, in den Neuen Mitteilungen des thüring.-sächsischen Altertumsvereins, Bd. VI. Heft 2, 1842.

(Theißen, Aschara) beobachtete Rinne oder Riefe aufweist. Die Henkel, blos zwei an der Zahl, fallen, wie bei allen diesen Glocken schlaff herab. Beim Auftreffen auf die Haube ist das Metall, wahrscheinlich infolge eines Defektes an der Ummantelung, ausgelaufen, und die Henkel scheinen dadurch hier stärker als sonst[9]). Die Krone besteht blos aus der Grundform, welche bei der Herstellung verwendet wird[10]), dem Mittelzapfen und zwei seitlichen Henkeln. Es ist nirgends eine Spur davon zu erkennen, daß jemals noch die vier übrigen Henkel angebracht gewesen wären[11]). In Ermangelung der vollen Zahl der Henkel konnte die Glocke nicht fest genug am Wolf aufgehängt werden; das Metall wurde an den Reibungsflächen abgescheuert, und die Befestigung lockerte sich mit der Zeit immer mehr. Das mußte schließlich dazu führen, daß die Glocke zersprang, nachdem sie ca. 900 Jahre lang treue Dienste geleistet und zum Schluß arg malträtiert worden war. —

III.

Eines der wesentlichen Merkmale der Theophilus-Glocken sind die foramina, über deren Herstellung in der schedula pag. 321 gesagt wird: quatuor foramina triangula iuxta collum, ut melius tinniat, formabis. Über die Bestimmung: iuxta collum ist oben das Nötige angegeben worden. Was zunächst die Zahl der sog. Schall-Löcher anbetrifft, so schwankt sie zwischen zwei und vier. Die volle Zahl findet sich bloß auf der Lullusglocke in Hersfeld und den beiden Chorglocken in Augsburg; drei gleichmäßig auf der Haube verteilte Löcher hat die Glocke in Basel; die übrigen weisen nur zwei auf, die, wie an der Graitschener Glocke zu sehen ist, je an einer Breitseite des Mittelzapfens auf der Haube angebracht sind. Auch ihre Form wechselt. Auf der Lullusglocke sind sie rund-trichterförmig[12]), mit unebener Wandung, die, auch anderweitig, besonders an den Schriftzeichen zu beobachten, in der Schwierigkeit, die Vertiefungen in den spröden Fett- (Talg-) Kern hineinzuarbeiten, ihre natürliche Erklärung findet. Es fiel niemandem ein, die Ver-

9) Bei Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, Bd. 1, S. 63 und hiernach bei Otte, Nachgelassenes Bruchstück zur Glockenkunde S. 28, Fig. 5 ist die Darstellung der ganzen Glocke, besonders aber der Krone ungenau. Der Mittelzapfen ist beinah in moderner Form mit einem Fuß unter dem breit-ovalen Ring, und die Henkel sind S-förmig dargestellt.

10) Vgl. Otte, Glockenkunde S. 111, Fig. 16.

11) Ähnlich gestaltet ist die Krone der Baseler Glocke, die aber dem Anschein nach samt der Haube durch spätere Erneuerung hergestellt ist, wie bei der Glocke in Rödelwitz.

12) Noch Schönermark, in der deutschen Bauzeitung 1889, Nr. 66 nimmt an, daß diese trichterförmigen Löcher zu einer späteren Zeit eingemeißelt wären. Diese Auffassung muß als ein letzter Rest aus dem Kindheitsalter der Glockenkunde nunmehr aufgegeben werden. Vor dem Bekanntwerden des Theophilus konnte man sich auch die vertiefte Schrift nicht anders, als durch Einmeißeln entstanden, erklären. In Aschara (S.-Gotha) erklären sich die Bewohner die ihnen wohlbekannten foramina ihrer alten, wertgeschätzten Glocke damit, daß einmal die Glocke, die natürlich silberhaltig sein muß, zur Bestimmung ihres Silbergehaltes angebohrt worden sei.

tiefungen nachträglich zu ziselieren[13]), sondern die rauhen Wandungen blieben stehen und sind uns heute eine wertvolle Bestätigung für den Glockenguß nach der Anweisung des Theophilus. Die dreieckigen foramina sind unter einander insofern verschieden, als einige (Basel, Canino) in ziemlich dreieckiger Form durch die ganze Wandung hindurchgehen (Fig. 3a); bei anderen verengen sich die Innenflächen allmählich, schießschartenähnlich, sodaß drei dreieckige Böschungsflächen entstehen, und am Grunde befindet sich ein 6—7 mm im Durchmesser haltendes, rundes Loch (Graitschen, Aschara) (Fig. 3b). Noch häufiger aber fehlt das die Haube durchbrechende Loch, und es bleibt von dem foramen nur eine Vertiefung in Form einer umgekehrten, flachen, dreiseitigen Pyramide übrig. Diese Form der »Schall-Löcher« habe ich als markierte foramina (Fig. 3c) bezeichnet. An der geschilderten Reihenfolge der verschiedenen Formen ist deutlich wahrzunehmen, wie es nach und nach mit dem Schall-Loch immer weniger wird, bis es zuletzt ganz verschwindet. Hierin ist eine, gewiß nicht zu unterschätzende Handhabe für die verhältnismäßige Altersbestimmung solcher Glocken zu erkennen.

Bis in die jüngste Zeit wollte man die bloß markierten foramina überhaupt nicht als die echten des Theophilus gelten lassen[14]). Durch die Auffindung der beiden letzten Theophilus-Glocken in Theißen (Kr. Weißenfels)

Fig. 3.

am 19. August 1904 und in Aschara (S.-Gotha) am 30. September 1905 bin ich in den Stand gesetzt, diesen für die Beurteilung der foramina tief einschneidenden Streitpunkt zur Entscheidung zu bringen. Beide Glocken rühren nämlich ohne Zweifel von ein und demselben Gießer her, der sich in der vertieft eingegossenen Inschrift am oberen Teil der Flanke, auf beiden Glocken gleichlautend, nennt: WOLFGERVS ME FECIT. Beide Glocken haben vor allen übrigen noch die Eigentümlichkeit gemeinsam, daß sie oberhalb des Schriftbandes einen Kranz von Verzierungen in Form von einfachen Ornamenten aufweisen. Gemeinsam bei beiden ist ferner der schon oben zur Graitschener Glocke erwähnte tiefe Rief am äußeren Rande des Mittelzapfens. Daneben machen sich aber auch zum Teil nicht unwesentliche Verschiedenheiten bemerkbar, am auffälligsten die Gestaltung der Rippe; die Theißener Glocke gleicht ganz der Graitschener in der gefälligen, kegelförmigen Verjüngung der Flanke; die Glocke in Aschara dagegen zeigt den Typus der

13) Eine Ziselierung der Schriftzeichen nimmt Otte, Nachgelassenes Bruchstück S. 29 f. für die Glocke in Merseburg an. Tatsächlich ist aber keine Spur davon zu sehen; im Gegenteil sind, besonders an den runden und schräggehenden Strichen deutlich die Spuren des Grabstichels zu erkennen. An der angeführten Stelle neigt selbst Otte noch der veralteten Auffassung des Einmeißelns der Vertiefungen zu.

14) Vgl. hierzu das Urteil bei Otte, Nachgelassenes Bruchstück S. 29 über die Behauptung Schönermarks zur Diesdorfer Glocke.

Lullusglocke mit beinahe zylindrischer Gestaltung der Flanke[15]). Am merkwürdigsten aber ist der Unterschied, daß an der Glocke in Aschara die foramina durch die Wandung hindurchgehen in Form von 6 mm im Durchmesser haltenden, runden Löchern, während sie an der Theißener Glocke bloß markiert sind. Es hat also ein und derselbe Meister nach derselben Methode und sicherlich jedesmal mit derselben Absicht einmal durchbohrte und das andere Mal markierte foramina auf den Glocken angebracht. Wie das gekommen ist, läßt sich ebenfalls durch Vergleichung erkennen: an der Theißener Glocke

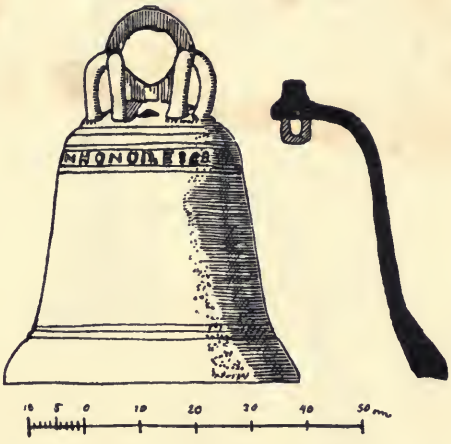


Fig. 4.

sind die foramina bei 5 cm Basis- und 4 cm Schenkellänge zu flach gearbeitet, sodaß die Talgschicht nicht bis auf den Lehmkern durchbohrt wurde, — an eine nachträgliche Durchbohrung dachte eben niemand — in Aschara dagegen messen die Dreiecksseiten 6 cm, die inneren Kanten von den Ecken des Dreiecks bis zum Mittelpunkt 4 cm, und das Loch ist glatt herausgearbeitet, ohne daß auch nur die Spur einer nachträglichen Durchbohrung durch eine stehen gebliebene stärkere Wand zu sehen wäre. Hierdurch ist wohl genug-

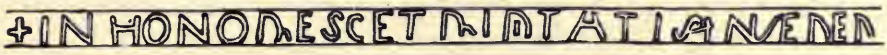


Fig. 5.

sam der Beweis erbracht, daß die markierten foramina mit den durchgehenden auf einer Linie stehen.

Es bleibt nun nur noch die bis jetzt nicht minder umstrittene, dunkle Frage zu behandeln: welchen Zweck die foramina haben. Weil man mit den markierten foramina nichts anzufangen wußte, verleugnete man sie einfach und bestritt ihre Beziehung zu den Angaben des Theophilus[16]). Gleich-

15) Lehfeldt, B. u. K. D. Thüringens, Heft 10, hatte vollends keine Ahnung von den Theophilus-Glocken und beschreibt die vorliegende ohne jede Sachkenntnis: breite Form des 13. Jahrhunderts! —

16) Otte, a. a. O. S. 29; auch Wernicke in privater Mitteilung

zeitig aber wurde die Erklärung des Theophilus ungenau aufgefaßt und schief wiedergegeben. Dieser bezeichnet als Zweck der foramina: ut melius tinniat. Tinnire ist aber nicht gleichbedeutend mit sonare, das Theophilus an anderen

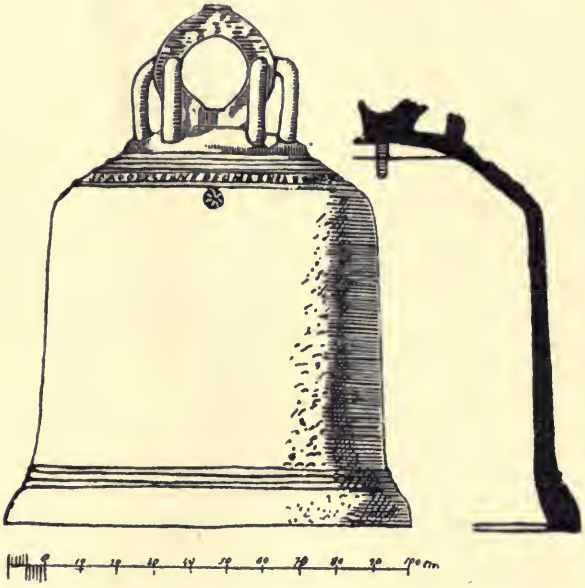


Fig. 6.

Stellen mehrfach in Bezug auf den Ton, Klang, der Glocken anwendet. Deshalb darf man nicht, wie es bisher ausnahmslos geschehen ist, an eine »Ver-

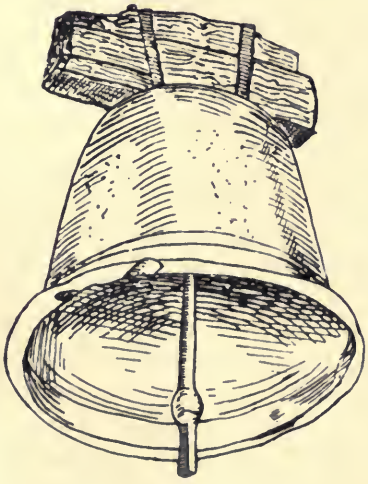


Fig. 7.

besserung des Klanges« durch die foramina denken. Tinnire = tintinnare, klingeln, schellen, wovon tintinnabulum, die Schelle, abgeleitet ist, weist vielmehr im geraden Gegensatz zu dem am Schlag der Glocke erzeugten Hauptton (sonus, sonare) auf den schellenden, pfeifenden Nebenton, den ein ge-

übtes Ohr bei jedem Läuten wahrnimmt. Dieser Nebenton kommt aber am deutlichsten am oberen Teil der Flanke zur Geltung (»iuxta collum!«), gerade in der Gegend, in der die foramina angebracht sind. Man bezweckte damit zur Zeit des Theophilus offenbar, daß der zur Abrundung und Füllung des Haupttones maßgebende Nebenton schriller durch die foramina entweichen und deutlicher zur Geltung kommen sollte. Ziemlich dasselbe erreichte man aber auch bewußt oder unbewußt mit den unfertigen, markierten foramina insofern, als durch die keineswegs unbedeutende Verringerung der Wandung an der Haube durch das Ausgraben der foramina der Nebenton merklich beeinflußt werden mußte. Dieser Grundsatz der zunehmenden Verringerung der Wandung nach der Haube zu ward schon im 13. Jahrhundert im Zu-

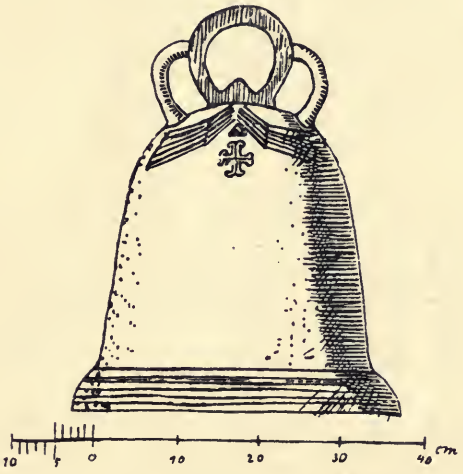


Fig. 8.

sammenhang mit der ausgeprägten Schweifung der Rippe entschieden durchgeführt und führte zur Anwendung der sog. gotischen Rippe. Man darf also die foramina, ob durchbohrt oder nur noch markiert, als den frühsten Versuch ansehen, den Nebenton schärfer hervorzuheben, ut melius tinniat.

IV.

Es erübrigt noch, der Vollständigkeit halber einen kurzen Überblick zu geben über die bis jetzt bekannt gewordenen Theophilus-Glocken und verwandte Arten, die den Übergang zu den gotischen Glocken bilden.

1) Diesdorf (Fig. 4.). Sie stammt aus dem Kloster Walbeck, kam 1813 nach Diesdorf und 1888 in das Provinzialmuseum nach Halle. Das Jahr ihrer Auffindung war 1834; die erste Beschreibung gab Wiggert, Neue Mitteilungen des thüring.-sächs. Altertumsvereins Bd. VI, Heft 2. 1842. S. 14ff. Die dort gegebene Abbildung ist völlig unzureichend und irreführend, hat sich aber trotzdem bis Otte, Glockenkunde, 2. Aufl. 1884, fort erhalten. In ihrem Äußeren und im Profil gleicht sie ganz und gar der Graitschener Glocke. An der Haube befinden sich zwei markierte foramina, am Hals zwischen den

beiden unteren Paaren von sechs vertieften Zierlinien die vertieft eingegossene Inschrift: (Fig. 5) IN HONORE SCE TRINITATIS AMENEN[17]). Die Entstehungszeit ist bald nach dem Jahre 1011, als die durch Feuer zerstörten Glocken des Klosters Walbeck erneuert wurden. Durchm. 51,8 cm, Achsenhöhe 48 cm.

2) Die Lullusglocke in Hersfeld[18]). (Fig. 6.) Sie hat vier trichterförmige foramina am Hals, auf der Haube eine bis jetzt noch nicht entzifferte Inschrift, deren Buchstaben 3 cm hoch sind. Nach den beiden allein lesbaren Worten MEGINHARI[9] FVDIT würde sie aus der Zeit von 1036—1059 stammen. Durchm. 112 cm, Höhe 199 cm.

Fig. 9.

3) Graitschen. Beschreibung s. o. Zwei durchbohrte foramina, inschriftlos. Durchm. 40 cm, Höhe 42 cm.

4 u. 5) Chorglocken im Dom zu Augsburg (Fig. 7.) Ohne Inschrift, Flanke zylindrisch; je vier durchbohrte, dreieckige foramina, die noch von einer parallel zu den Seiten laufenden, vertieften Linie umgrenzt sind. Durchmesser bei beiden: 91,4 cm[19]).

6) Canino, jetzt im Lateranmuseum zu Rom (Fig. 8). Wurde bei Canino aus der Erde ausgegraben, von de Rossi 1889 beschrieben. Zwei gleich weit,

17) Zur Erklärung des letzten Wortes vgl. Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, Kr. Gardelegen, 1897, unter Walbeck; die früheren Erklärungsversuche finden sich bei Otte, Nachgel. Bruchst., Anm. 39.

18) Vgl. Otte, Deutsche Bauzeitung, Jahrg. 23. 1889. Nr. 40 und Schönermark, ebend. Nr. 66. mit genauer Abbildung der Glocke.

19) Die genaueren Angaben verdanke ich dem Herrn Prof. Dr. Schröder in Dillingen.

ohne schießschartenähnliche Abschrägung der Wandung, im Querschnitt dreieckig, durch die Wandung hindurchgehende foramina[20]), über denen in ganz schwachen, vertieften Linien eine Ornamentierung angebracht ist, ähnlich den einfachen Linien in Augsburg (s. o.) Außerdem ist unter jedem Schall-Loch ein aus ganz schwach erhabenen Linien bestehendes Volutenkreuz angebracht, der erste Anfang von erhabenen Verzierungen, die, wie in mehreren Fällen die erhabenen Zierreifen am Wolm, sich an dem Talgkern des Theophilus

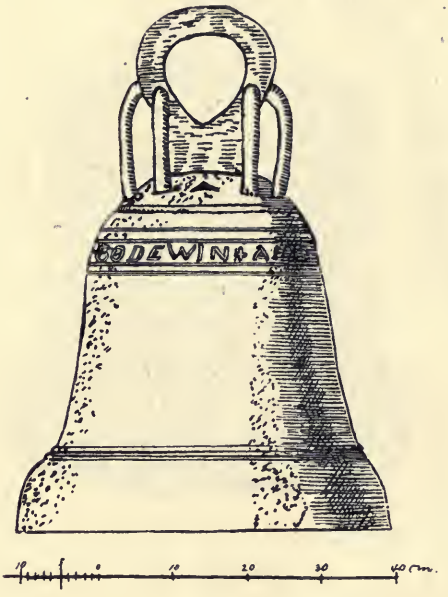


Fig. 10.

herstellen ließen. Außerdem befindet sich am Schlag in vertieften Buchstaben eine Inschrift, deren Fragmente de Rossi so liest, bezw. ergänzt: (In honore) DNI N(ri Jesu) CRISTI ET SCI (Michael)IS ARHANGELI (offert?) VIVENTIV(s). Durchm. 39 cm, Höhe 37 cm.

7) Elsdorf, jetzt im Provinzial-Museum zu Halle befindlich. Zwei markierte foramina. Zwischen 3 Paar vertieften Linien am Hals läuft eine

Fig. 11.

zweizeilige Inschrift (Fig. 9) des Inhalts: (in der unteren Zeile beginnend) + GODVINVS · DEO · CONQVERITVR · ET (obere Zeile) SANCTIS · QVIA · RECEPIT · A VOBIS. — Schubart[21]) setzt die Glocke wohl richtig in die Mitte des 11. Jahrh. an. Durchm. 50 cm, Höhe 49 cm.

20) Auf Grund eingehender Besichtigung mitgeteilt von Herrn Uldall in Randers (Dänemark).

21) Die Glocken im Herzogtum Anhalt, Dessau 1896. S. 214 ff., dort finden sich auch die weit ausholenden Untersuchungen über den Godvinus, die aber zu keinem Ergebnis führen.

8) Rosslau. Die einzige im Herzogtum Anhalt noch vorhandene Theophilus-Glocke[22]), mit zwei markierten foramina, ohne Inschrift. Schubart glaubte auf der Haube an zwei Stellen aus vermeintlichen feinen, erhabenen Schriftzeichen eine Jahrzahl wie DCCCCL . . herauslesen zu können. Aber Form und Zeit sind gleich unwahrscheinlich. Durchm. 38 cm, Höhe 35 cm.

Fig. 12.

9) Glentorf im Herzogtum Braunschweig[23]). (Fig. 10.) Zwei markierte foramina. Am Wolm zwei erhabene Stäbe als Verzierung und Andeutung der Gliederung. Am Hals zwischen zwei Paar vertieften Linien die vertiefte Inschrift: (Fig. 11.) + GODEWIN + ANDREAS MILES (vgl. zu Elsdorf). Durchm. 48,6 cm, Höhe 48 cm.

Fig. 13.

10) Basel, im historischen Museum daselbst (Fig. 12). Ihre Beschreibung s. o. Sie hat drei durchgehende foramina. Die Flanke steigt fast ohne Verjüngung empor. Durchm. 40 cm, Höhe 38,5 cm.

22) Schubart, a. a. O. S. 20.

23) Beschrieben und abgebildet von H. Pfeifer, Kirchenglocken im Herzogtum Braunschweig, in der Denkmalpflege, III. Jahrg., 1901. Nr. 15.

11 u. 12) Cöln, im erzbischöflichen Museum unter Nr. 139 und Nr. 212. Sie sind vorübergehend von H. Bergner besichtigt worden, der die zwei (?) foramina von Nr. 139 als deutlich später eingemeißelt, aber doch wohl von

Fig. 14.

dreieckigem Profil bezeichnet. Prof. Dr. Schnütgen beschreibt sie mir an beiden Glocken als $1\frac{1}{2}$—2 cm im Durchmesser haltende, eingemeißelte, nicht dreieckige Löcher. Eine Photographie der Glocken war beim besten Willen

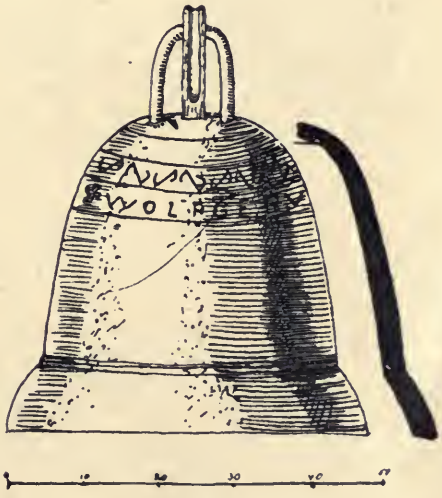


Fig. 15.

nicht zu erhalten. Nur die Maße wurden mir freundlichst mitgeteilt, Nr. 139: 76,5 cm Durchm., 62 cm Höhe, und Nr. 212: 52 cm Durchm., 50 cm Höhe.

13) Merseburg, im alten Bibliothekzimmer des Kapitelhauses im Dom. Profil genau wie bei der Graitschener Glocke; zwei markierte foramina.

Zwischen zwei Paar vertieften Linien, über denen sich noch ein drittes Paar befindet (vgl. zu Theissen und Aschara) steht die vertiefte Inschrift (Fig. 13): + IN NOMINE DOMINI AMEN. Durchm. 47 cm., Höhe 43 cm.

14) Barnstedt (Kr. Querfurt, Prov. Sachsen) (Fig. 14), von mir und Dr. H. Bergner im Sommer 1903 gefunden. Die Glocke ist sehr lang, wie eine Kuhschelle geformt, ohne Inschrift, mit zwei markierten foramina. Durchm. 42 cm, Höhe 46 cm.

15) Theissen (Kr. Weißenfels, Prov. Sachsen) (Fig. 15). Sie wurde von mir am 19. August 1904 gefunden und bestimmt[24]). Zwei markierte

Fig. 16.

foramina. Am Hals sind vier Paar vertiefte Linien; zwischen dem dritten und vierten Paar steht die Inschrift: (Fig. 16.) + WOLFGERVS ME FECIT IN. Als Fortsetzung dieser Inschrift darf man nicht sowohl den Ort des Gusses ergänzen, als vielmehr, entsprechend der Inschrift in Merseburg oder Diesdorf: in honore oder in nomine etc. Zwischen dem zweiten und dritten

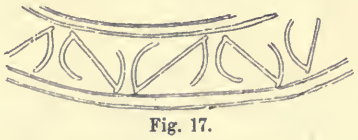


Fig. 17.

Paar Zierlinien ist ein einfaches Linienornament (Fig. 17) angebracht, wie es bei den bisher bekannten Glocken dieses Alters noch nicht festgestellt war. Durchm. 48 cm, Höhe 42 cm.

16) Aschara, (S.-Gotha) (Fig. 18). Die in den Bau- und Kunstdenkmälern Thüringens, Heft 10, angegebene, mit der der Theißener Glocke übereinstimmende Inschrift ließ vermuten, daß mitten in Thüringen noch eine Theophilus-Glocke im Verborgenen ein bescheidenes Dasein fristete. Eine daraufhin mit mancherlei Hindernissen verbundene Entdeckungsreise ward am 30. Sept. 1905 mit dem schönsten Erfolge gelohnt. Auf dem Turme fand

24) Die Glocke war bereits von Sommer, Archäologische Wanderungen 1856—1866, in den Neuen Mitteilungen des thüring.-sächs. Altertumsvereins, Bd. IX, S. 308 ff., später in den Bau- und Kunstdenkmälern der Prov. Sachsen, Kreis Weißenfels, 1880, erwähnt, ohne daß die foramina und die vertiefte Schrift nebst Verzierung beachtet wurde.

sich noch mitten im harten Dienst eine regelrechte Theophilus-Glocke mit zwei großen, durchgehenden foramina, die an die 900 Jahre hindurch von einem Geschlecht zum andern geschlagen worden war. Sie hat die zylindrische Flanke der Lullusglocke. Zwischen zwei vertieften Linien am Hals steht ohne ein besonderes Anfangszeichen [25]) die Inschrift (Fig. 19): WOLFGERVS · ME · FECIT; darüber wieder zwischen zwei vertieften Linien ein Kranz von Ornamenten (Fig. 20). Es kann kein Zweifel sein, daß diese und die vorher beschriebene Glocke in Theissen von ein und demselben Gießer stammen. Durchm. 64 cm, Höhe 42 cm.

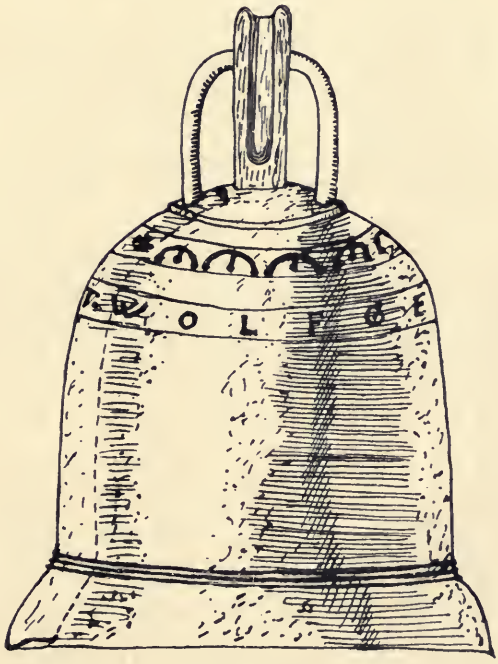


Fig. 18.

In dieselbe Gruppe sind noch einige Glocken zu stellen, die zwar den Weg mancher wertvollen Glocke, in den Schmelzofen hinein, gegangen sind, denen aber ein gütiges Geschick noch soviel Gedächtnis bewahrt hat, daß sie mit Sicherheit den alten, überlebenden Zeugen beigeordnet werden können. Gleichzeitig sollen sie zum Zeugnis dafür dienen, mit welcher Gleichgiltigkeit zuweilen unersetzliche Kunstdenkmäler gedankenlos vernichtet werden.

† 17) Unterröblingen. Grössler, in der Zeitschrift des Harzvereins, XI. Jahrg. 1878, sah und beschrieb noch eine Theophilus-Glocke mit zwei markierten foramina und der Halsinschrift (Fig. 21): + CE + CI + LI + A (= CECILIA, das C in derselben eckigen Form, wie in Elsdorf, oben unter

25) Das Anfangskreuz steht merkwürdigerweise in dem Ornamentkranz gerade über dem Wort Wolfgerus, womit indirekt dieses Wort wie in Theissen als erstes gekennzeichnet ist. Lehfeld hat das natürlich nicht gesehen und ratet auf den falschen Anfang, indem er liest: Me fecit Wolfgerus.

Nr. 7), die im Jahre 1890 durch Unachtsamkeit der örtlichen Behörden eingeschmolzen wurde. —

† 18) Schkauditz, Kr. Zeitz. Die Bau- u. K.-D. der Provinz Sachsen, Kr. Zeitz, 1879, verzeichnen noch eine alte Glocke, die in römischer Kapitalschrift die Inschrift trug: IN ER + ADELBERTVS. Trotz jeder näheren Angabe kann mit Sicherheit angenommen werden, daß es sich hier um eine Theophilus-Glocke handelte. Die Glocke sprang im Jahr 1888 und ward ungesehen eingeschmolzen!

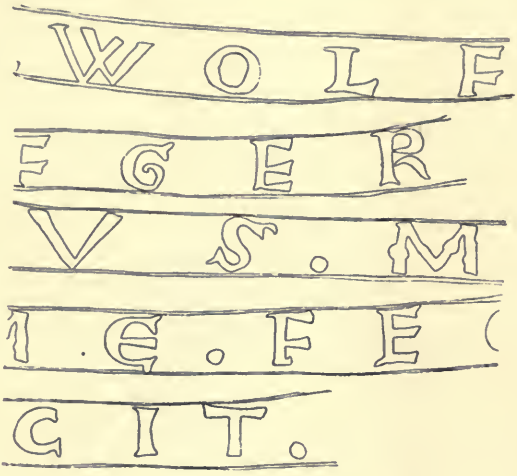


Fig. 19

† 19) Heinrode (S.-Weimar). Durch eine gelegentliche mündliche Mitteilung erfuhr ich vor kurzem, daß im Jahre 1887 am Tag der Einführung des neuen Pfarrers eine Glocke sprang und umgehend dem Glockengießer überantwortet ward, die nach den dürftigen Angaben nichts anderes, als eine

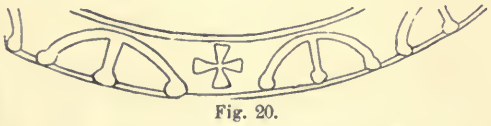


Fig. 20.

inschriftlose Theophilus-Glocke, vielleicht eine Schwesterglocke der Graitschener, war. Von ihr berichtet kein Konservator mehr; bloß der Glockengießer weiß, was für ein gutes Geschäft er gemacht hat.

Die Reihe der sicher als Theophilus-Glocken bezeugten Gefäße ist hiermit aber keineswegs erschöpft. Es schließt sich hieran eine andere Gruppe von solchen, die als wesentlichstes Merkmal vertiefte Schriftzeichen oder auch nur Linien haben, denen aber, soweit nachweisbar, die foramina fehlen. Es sind die folgenden, zumeist im Herzogtum Anhalt von Schubart aufgefundenen:

20) Rieder. Ohne Inschrift; am Hals vier Paar vertiefte Linien; die Flanke zylindrisch. Durchm. 43 cm, Höhe 45 cm.

21) Großkühnau. Am Hals zwischen dem ersten und zweiten unteren der drei Paare vertiefter Linien die vertiefte Inschrift (Fig. 22): + IN HONORE BEATE MARIE VIRS· Durchm. 47,7 cm, Höhe 47 cm.

22) Großkühnau. Von derselben Form wie die vorhergenannte, aber ohne Inschrift. Durchm. 69 cm, Höhe 68 cm.

23) Streetz. Von gleicher Form wie die vorige, ohne Inschrift. Durchmesser 45 cm, Höhe 50 cm.

Fig. 21.

† 24) Waldau. Die vertiefte Inschrift einer eingeschmolzenen Glocke lautete: + IN HONORE DĪ GENETRICIS S̄ V̄.

25) Drohndorf. Zwischen zwei Paar vertieften Linien steht die gleichfalls vertiefte merkwürdige Inschrift (Fig. 23): aus welcher Schubart in kühner Deutung, aber ohne Zustimmung zu finden, herausgelesen hat: + A(nno)

Fig. 22.

MIIC (= 1098) D(ie) P(ost) F(e) S(tum) A(rchangeli) S(anc) T(i) MI(chaelis) II C(alendis) O(ctobris) I(n) H(onore) V(irgini)s M(ariae) G(ene) T(ricis) D(ei). Durchm. 60 cm, Höhe 64 cm.

26) Crüchern. Drei Paar feine vertiefte Linien am Halse bilden zwei Bänder; im unteren glaubte Schubart schwach erhabene Buchstaben ent-

Fig. 23.

ziffern zu können, die er als: (in hon)ORE BEAT(e Mariae virginis) deutet. Durchm. 45 cm, Höhe 48 cm.

27) Gernrode. Einige vertiefte Schriftzeichen deutet Schubart: . . . C. XXV = (1)125. Durchm. 52 cm, Höhe 54 cm.

28) Gernrode. Der vorigen im Äußeren gleich; ohne Inschrift. Durchmesser 42 cm, Höhe 43 cm.

29) Großbadegast. Am Hals zum Teil verschwommene, vertiefte Linien ohne Inschrift dazwischen. Durchm. 93 cm, Höhe 93 cm.

Nr. 20—29 sind im Herzogtum Anhalt von Schubart nachgewiesen.

30) Smollerup b. Viborg (Dänemark) nach einer gütigen Mitteilung von F. Uldall in Randers. Als einzige dieser Art in Dänemark hat sie am Hals die vertiefte Inschrift: HOC AVS (umgestellt aus VAS) EX ERE BENEDIC DV̄S ATQVE TVERE. Durchm. und Höhe unbekannt.

Fig. 25.

Eine weitere Gruppe von Glocken ist hierher zu rechnen, die ohne vertiefte Inschrift und ohne foramina auf der Flanke merkwürdige, vertiefte Bandornamente haben. Diese letzteren können nicht anders als durch Einprägen oder Einarbeiten in die weiche Fettschicht, wie sie Theophilus beschreibt, entstanden sein. Denn es ist kaum denkbar, daß die symmetrischen Linien, besonders die horizontal und schräg laufenden, freihändig in den abhebbaren [26]) Formmantel eingegraben worden sind. Dagegen konnten sie auf der drehbaren Formbank mit Leichtigkeit mittels des zum Glätten des Talges dienenden scharfen Eisens hergestellt werden. Wenn

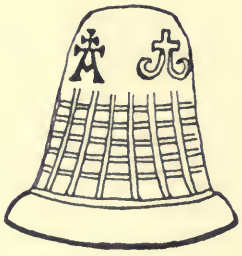


Fig. 24.

trotzdem an zwei von diesen Glocken (Nr. 31 und 32) die mit Kreuzen verzierten apokalyptischen Buchstaben in erhabenen Zügen aufgegossen sind, so ist das noch keineswegs ein Anzeichen gegen die beschriebene Herstellungsmethode. Man braucht sich nur daran zu erinnern, daß schon die oben unter Nr. 6 beschriebene, echte foramina-Glocke aus Canino erhabene Zeichen in Form von Volutenkreuzen trug, die trotz der vertieften Inschrift erhaben auf den Talgkern gearbeitet worden sind. Dafür aber, daß Glocken, die sicher

26) Hiernach ist meine erste Erklärung in dem Aufsatz: Der Glockenguß nach Theophilus, S. 34 zu korrigieren, vgl. aber das Nachwort am Schluß.

nach des Theophilus Angaben auf der Formbank gebildet sind, erhabene Schriftzeichen führen, bietet die weiter unten zu besprechende Glocke in Rödelwitz einen schlagenden Beweis. Natürlich müssen diese Glocken in eine spätere Zeit, in die Schlußperiode der Theophilus-Glocken gesetzt worden.

Glocken mit bandartigen Gitter-Ornamenten sind bis jetzt nachweisbar in

31) Köchstedt, Durchm. 83 cm.

32) Unterröblingen, Durchm. 101 cm, Höhe 92 cm.

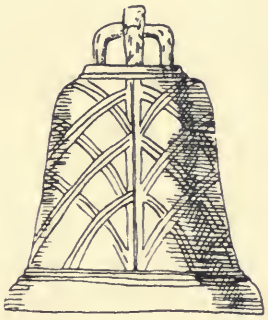


Fig. 26.

Beide im Mansfelder Seekreis, Prov. Sachsen, sind von Größler zuerst beschrieben[27]). Der untere Teil der Flanke ist durch senkrechte und wagerechte Bänder in Schachbrettfelder geteilt (Fig. 24); darüber sind zweimal, auf die vier Himmelsrichtungen verteilt, die apokalyptischen Buchstaben angebracht.

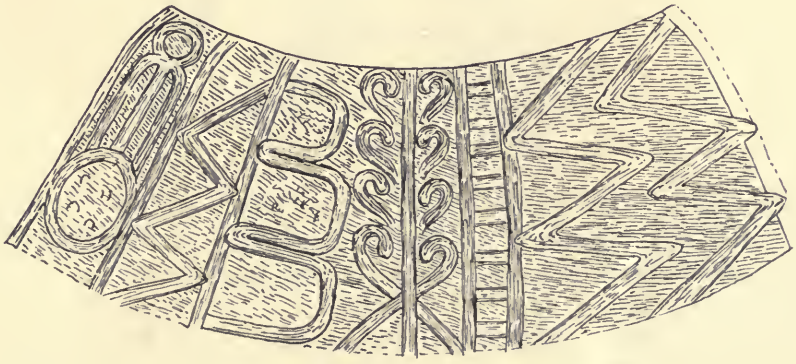


Fig. 27.

33) Ellrich b. Nordhausen, bei Otte, Nachgel. Bruchstück S. 32 f. nach den Bau- u. K.-D. der Prov. Sachsen, Bd. XIII, 1889 erwähnt. Ohne Inschrift und Zeichen, nur mit schräg sich kreuzenden Bändern auf der Flanke bedeckt (Fig. 25), die ein rautenförmiges Muster bilden. Durchm. 59 cm.

27) Größler, Zeitschr. des Harzvereins, XI. Jahrg. 1878; darnach Otte, Nachgel. Bruchst. S. 32 f. Die Abbildung ist an beiden Stellen mangelhaft.

34) Hunzen (Braunschweig)[28]). Das Muster ist durch Bänder, die aus je drei Linien bestehen, in Form von sich schneidenden Kreisbögen gebildet (Fig. 26), und durch zwei lotrechte Bänder in zwei Hälften geteilt. Durchm. 70 cm, Höhe 66 cm.

35) Weddersleben b. Quedlinburg[29]). Ein Gipsmodell davon befindet sich im Provinzialmuseum zu Halle. Die Flanke ist mit den verschiedenartigsten Ornamenten bedeckt (Fig. 27), die aus zumeist 1,4 cm. breiten, vertieften Bändern bestehen. Durchm. 48,8 cm, Höhe 47 cm.

36) Halberstadt, Liebfrauenkirche. Ohne Inschrift, mit »gitterförmiger Verzierung um den unteren Rand und die Seitenwände«[30]). Durchm. 41 Zoll, Gewicht ca. 15 Ztr.

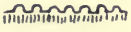


Fig. 28.

† 37) Langenstein bei Halberstadt[31]), mit netzförmigen, übereck gezogenen Bändern von dem Profil (Fig. 28): über den ganzen Mantel (Flanke). Durchm. 54 cm. Sie wurde 1888 eingeschmolzen!

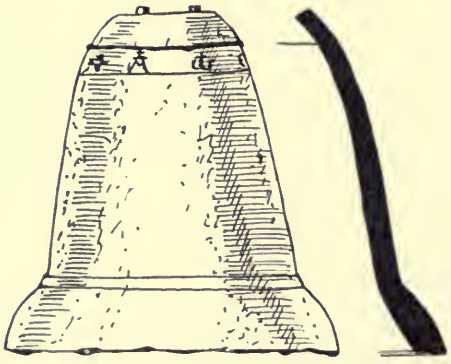


Fig. 29.

Den Abschluß bilden zwei Glocken, die zwar erhabene Schriftzeichen haben, deren Rippe aber der der Theophilus-Glocken so täuschend ähnlich ist, daß man diese Glocken nirgends anders als im Anschluß an die ältesten Gefäße eingliedern kann.

38) Rödelwitz (S.-Meinigen). Die Krone ist samt der oberen Platte abgebrochen und durch eine aufgeschraubte neue Metallplatte ersetzt. Mit der Graitschener Glocke stimmt sie nicht bloß im Profil völlig (Fig. 29) über-

28) H. Pfeifer, Kirchenglocken im Herzogtum Braunschweig, in der Denkmalpflege, III. Jahrg. 1901, Nr. 15.

29) Nach Otte, Nachgel. Bruchstück S. 33 f.

30) Nach Nebe, Die Halberstädter Glocken, Zeitschr. des Harzvereins. IX. Jahrg. 1876, S. 286 ff. Auch Bau- und Kunst-Denkmäler der Provinz Sachsen, Heft 19 zu Köchstedt, S. 286, Anm. 1.

31) Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, Kr. Halberstadt, 1902.

ein, sondern weist auch dieselben Gußfehler auf, die durch Abbröckeln des festen Formmantels oder durch Lockerung desselben am unteren Rand des Schlages und an dem Zierreif am Hals entstanden sind. Hierdurch ist das Metall genau wie an den Henkeln der Graitschener Glocke ausgelaufen. Die Oberfläche des Gusses ist rauh, nicht abgeschliffen. Die Schrift (Fig. 30) ist aus dünnen Wachs (Talg)-Fäden gebildet, die zum Teil strickartig zusammengedreht sind[32]). Diese Form der Buchstaben hatte eine Analogie in den oben

Fig. 30.

zu Canino (Nr. 6) erwähnten, gleichfalls erhabenen Volutenkreuzen. Sie erklärt sich daraus, daß einerseits der Formmantel noch nicht zum Abheben eingerichtet war, wie Theophilus auch angibt, daß aber anderseits ein Fortschritt stattgefunden hatte, indem man schon lange vor dem späteren Gebrauch der in Wachsmodellen hergestellten Lettern und Ornamente freihändig geformte, erhabene Zeichen auf dem Talgkerne anbrachte.

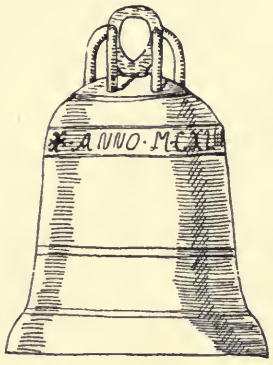


Fig. 31.

39) Iggensbach (Niederbayern). Diese ist als älteste datierte Glocke aus dem Jahr 1144 schon längst bekannt[33]). Eine einigermaßen zuverlässige Skizze (Fig. 31) nebst kurzer Beschreibung, die ich Herrn Prof. Dr. Schröder in Dillingen verdanke, stellt das genau bienenkorbförmige Profil mit zylindrischer Flanke fest. Über die Herstellung der Inschrift durch Einschreiben

32) Jos. Berthelé, Enquêtes campanaires, Montpellier 1903, zählt vier solcher mit Wachsfäden-Buchstaben ausgestatteten Glocken, darunter die aus Fontenailles, jetzt im Museum zu Bayeux vom Jahr 1202. Dort hat das A, mit dem Kreuz verziert, genau dieselbe Form, wie hier in Rödelwitz.

33) Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, 1883, I. S. 355, Fig. 142 und S. 404, Fig. 212; darnach Glockenkunde, 1884, S. 88. Die auch noch von Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer, 1905. S. 312, Fig. 263 gegebene Abbildung der Glocke ist vollständig unzureichend und ungenau. Sie stammt von Herrn J. Stemplinger in Iggensbach.

in den abgehobenen Lehmmantel[34]) sind mir inzwischen berechtigte Zweifel beigekommen. Zunächst ist auffällig, daß die Schrift gleich bei dem ältesten bekannten Beispiel rechtsläufig erscheint, während doch noch bei vielen späteren Glocken festzustellen ist, daß die Buchstaben wohl rechtsläufig in den Mantel eingeschrieben wurden, aber im Guß linksläufig zum Vorschein kamen. Ferner ist es merkwürdig, daß das Anfangskreuz wiederum volutenförmig gebildet ist. Diese Anzeichen bestärken mich in der Annahme, daß es sich auch hier möglicher Weise um eine Wachsfädeninschrift handelt, und daß die Iggensbacher Glocke ein Gegenstück der Rödelwitzer aus noch weiter vorgeschrittener Zeit ist.

40) Unter diese letzte Nummer sind endlich eine ganze Anzahl von Glocken zusammenzufassen, die in die Klasse der zuckerhutförmigen gehören. Bei ihnen ist die Herstellung auf der Formbank mittels des Formholzes deutlich am Profil erkennbar. Die Flanke verjüngt sich kegelförmig, das Profil ist geradlinig, ohne Schweifung, und der Schlagring fällt ohne größere Ausladung stumpf ab. Als besondere Kennzeichen, die auf die Methode des Theophilus zurückweisen, sind an ihnen bemerkbar: die schlaff herabhängenden Henkel, die runde Haube, die vom Glätten des Talgkerns herrührenden, horizontal laufenden Formmarken auf der Flanke, die rauhe, nicht geglättete Oberfläche und der am Bord wagrecht abschneidende Schlag. Ein klassisches Beispiel befindet sich in Zeugfeld, Kreis Querfurt. Hier ist nämlich die ganze Flanke wie mit Blatternarben besät, die durch Abbröckelung im Innern des Formmantels entstanden sind. Sie lassen sich nur so erklären, daß der Mantel nicht abgehoben werden konnte, sondern fest war, wie Theophilus angibt. Denn wenn er abgehoben worden wäre, hätten die abgebröckelten Stellen ausgebessert und geglättet werden können.

Der Übergang von der ältesten Form, wie sie Theophilus beschreibt, zur gotischen Rippe, vollzieht sich stufenweise. Einzelne Fortschritte, an denen sich Abweichungen von der Methode des Theophilus nachweisen lassen, sind oben gelegentlich erwähnt. Ihren Abschluß fand die Übergangszeit in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Von Anfang des 13. Jahrhunderts sind keine Merkmale mehr nachweisbar[35]), die auf Angaben des Theophilus zurückzuführen wären.

Nachwort. Zu Ziffer 32, Unterröblingen. Bei eingehender Reinigung und Untersuchung der über und über mit Staub und Schmutz bedeckten Glocke fand ich am 18. Nov. 1905, daß die ganze Oberfläche dieser Glocke,

34) In meinem Aufsatz: Der Glockenguß nach Theophilus, S. 40. Ebend. ist der sinnentstellende Druckfehler in Z. 5 von unten: »dennoch« in »demnach« zu verbessern.

35) Als Kuriosum sei hier noch die Glocke in Branderode, Kreis Querfurt, erwähnt, die geschweifte Zuckerhutform mit weit ausladendem Schlagring und eine Halsinschrift vertieft eingegossen mit dem Spruch Joh. 1, 1: In principio erat verbum etc. aufweist. Allen Anzeichen nach stammt sie aber erst aus der Wende des 14. und 15. Jahrhunderts.

Haube, Hals, Flanke und Schlag, mit Mustern bedeckt ist. Diese sind auf der einen, nach Norden gerichteten Hälfte durch senkrechte und wagrechte Streifen gebildet, und nur diese Seite hat Größler a. a. O. gesehen und beschrieben. Auf der anderen Hälfte, nach Süden zu, wird das Muster durch regellos verschlungene Bänder gebildet. Diese Bänder sind aber nicht in der ganzen Breite in die Glockenform eingedrückt, sondern werden durch zwei parallellaufende, ganz schwach vertiefte Linien gebildet. Die apokalyptischen Buchstaben stehen in dieser Reihenfolge: A A Ω Ω. Ihrem Profil nach erwecken sie den Anschein, als wären sie durch Einschreiben in den abgehobenen Mantel entstanden und zwar später als das Bandornament, das den Buchstaben gleichsam als Grund dient. Diese Glocke (nebst der in Köchstedt) bietet demnach das in dieser Form noch nicht nachgewiesene Beispiel einer Übergangsform, bei welcher vertiefte Zeichen auf dem Talg- (oder Thon-?) Modell zusammentreffen mit Zeichen, die in den abhebbaren Formmantel eingeschrieben sind.

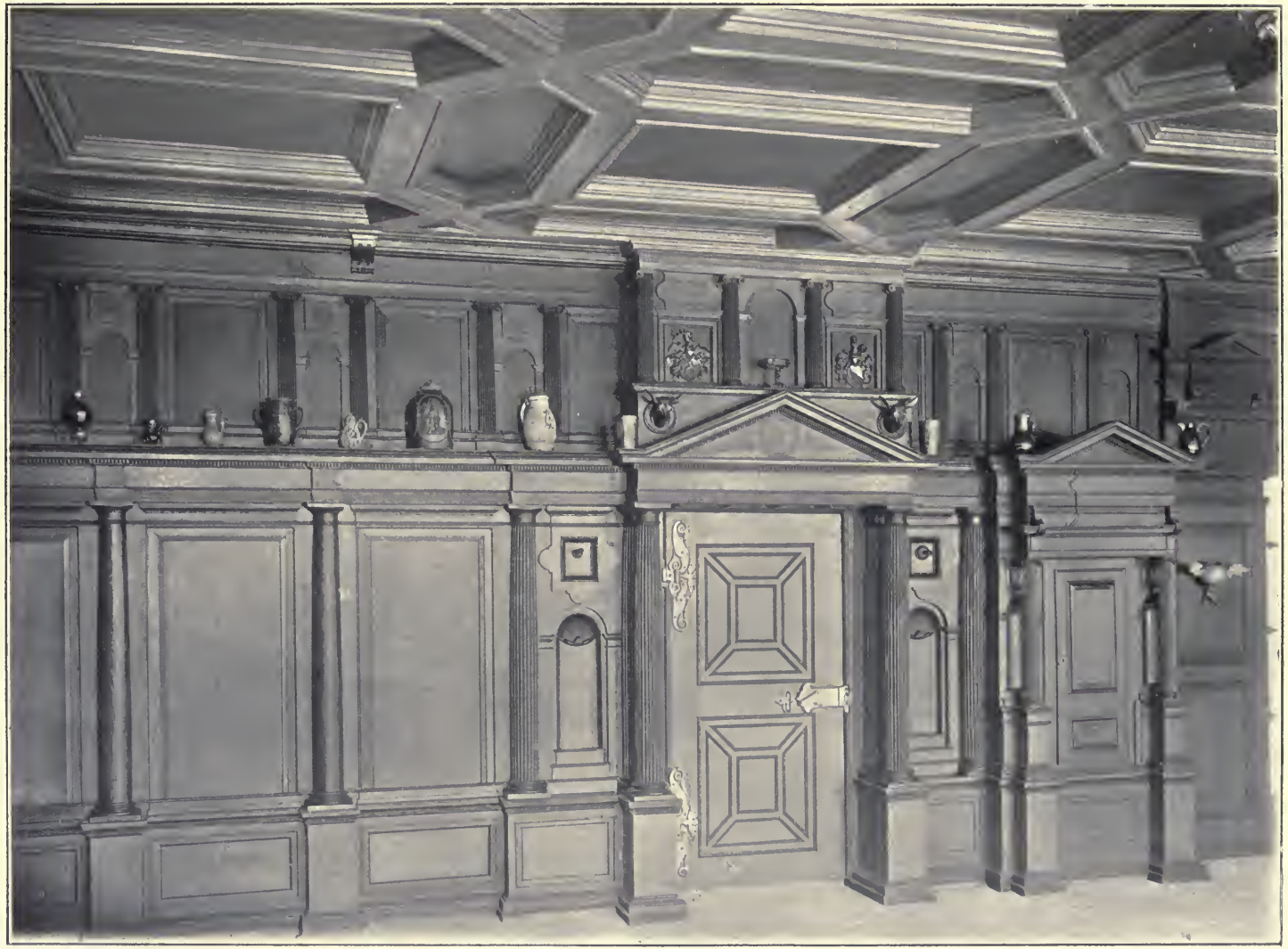
DAS VON BIBRA'SCHE ZIMMER IM GERMANISCHEN MUSEUM.

VON DR. FRITZ TRAUGOTT SCHULZ.

(Mit einer Tafel und drei Text-Abbildungen.)

Unter den im oberen Geschoß des Südbaues des Germanischen Museums aufgestellten Zimmern nimmt das aus dem ehemals Freiherrlich von Bibra'schen Hause in Nürnberg (jetzt Bergstraße Nr. 7) stammende Wohngemach, gewöhnlich das von Bibra'sche Zimmer genannt, an Intimität der Raumwirkung, an Einheitlichkeit des Gesamteindrucks und an Sorgfalt der Einzelgestaltung entschieden den ersten Platz ein. Dazu fällt es durch die präzise Feinheit der Technik aus dem Rahmen des sonst in Nürnberg zu jener Zeit Üblichen heraus, wie auch die Hinaufführung der Vertäfelung der Eingangsseite bis zur Decke als eine Seltenheit bezeichnet werden muß.

Die Aufstellung dieses Zimmers erfolgte zusammen mit derjenigen der Tiroler Bauernstube, den Renaissancestuben aus Chur und Tirol in den Jahren 1887/88, und zwar, wie Essenwein ausdrücklich hervorhebt, ohne jede Änderung in genau der gleichen Art, wie sie am ursprünglichen Platze gestanden. Essenwein betrachtete diese Raumausstattungen als eine Abrundung der Gruppe des häuslichen und geselligen Lebens. Sie sollten gewissermaßen die aus dem Studium der Einzelheiten gewonnenen Vorstellungen verdichten, sie sollten in zusammenfassender Art das häusliche Leben im Ganzen vor Augen führen. Dadurch, daß er sie verschiedenen Gegenden entnahm, ermöglichte er die Bildung einer Vorstellung von der Entwicklung des Wohnwesens überhaupt. Essenwein erklärte in näherer Darlegung, daß es ihm vollkommen fernläge, mit diesen Einrichtungen originelle, romantische, der Wirklichkeit doch nie entsprechende Bilder zu komponieren. Er lehnte es ab, den unberechtigten sentimentalen Anschauungen von der Vergangenheit Konzessionen zu machen. Er wollte wahr sein und die Dinge geben, »genau so, wie sie wirklich waren, und nicht so, wie der allermodernste sentimentale Weltschmerzler, welcher mit der Gegenwart zerfallen ist und sich ein romantisches Bild der alten Zeit ausmalt, sich dieselben vorstellt.« Er sah die



Von Bibra'sches Zimmer. Eingangsseite.

Aufgabe einer wissenschaftlichen Anstalt, wie sie das Germanische Museum ist, darin, nicht selbst Kombinationen zu schaffen, sondern das wirklich Vorhandene in seiner charakteristischen Art unverfälscht zu geben. Dies ist auch der Grund, weshalb nach modernen Begriffen die Innen-Ausstattung des von Bibra'schen Zimmers mit beweglichen Zierstücken eine etwas dürftige und kahle ist. Auf dem Kranzgesimse der Vertäfelung stehen einige Gläser, Krüge und Teller. Auch zwei Porträts sind über der westlichen Schmalwand angebracht. Das ist aber auch alles, was zur Ausschmückung der Wände verwendet worden ist. Im Übrigen wirkt eben die Vertäfelung durch sich selbst. Auch das Mobiliar ist ein spärliches. In der Mitte ein großer Tisch, umgeben von Stühlen mit geschnitzten Lehnen, in der Nordostecke ein grünglasierter Kachelofen mit einer in eisernen Stäben bestehenden Schutzvorrichtung, welche oben mit großen geschmiedeten Rosen verziert ist, vor dem Ofen zwei Wärmebecken und in den Fensternischen ein Sessel und einige weitere Stühle. So hat Essenwein sich die Ausstattung eines Alt-Nürnberger Wohnraumes gedacht. So und nicht viel anders ist sie auch tatsächlich gewesen.

Das von Bibra'sche Zimmer ist kein Repräsentationsraum im eigentlichen Sinne. Es stammt ja auch nicht aus dem 2. Stock des Hauses Bergstraße 7, sondern aus dem dritten. Die Prunkgemächer liegen aber im allgemeinen in Nürnberg im 2. Stock. Wir haben es uns also als ein Wohnzimmer zu denken, allerdings als ein Wohnzimmer einer Familie, welche mit Wohlhabenheit einen ausgeprägten Kunstsinn verband; denn das Haus hat auch sonst noch manches Interessante aus jener Zeit aufzuweisen. Wer war nun der Erbauer des Zimmers? Oberhalb der Eingangstüre bemerken wir in den Füllungen zwischen den äußeren Säulen zwei sehr zierlich geschnitzte Wappen mit wohlkomponiertem Laubwerk und mit Helmzierden (Taf. VII und Abb. 2). Nähere Nachforschungen ergaben, daß das linke dasjenige der Familie Vogt und das rechte dasjenige der Familie Geiger ist. Die Wappen sind nicht tinktiert. Es sei darum der Vollständigkeit halber eine sich aus den Nürnberger Wappenbüchern unserer Bibliothek ergebende genauere Beschreibung derselben angefügt. Das Vogt'sche Wappen zeigt auf rotem Feld einen springenden weißen Hirsch, dessen Brust schräglinks mit einem schwarzen Pfeil durchbohrt ist. Geweih und Hufen sind golden gefärbt. Die Helmzier entspricht dem Wappenbilde. Das Geiger'sche Wappen besteht in einer goldenen, über Eck gestellten Baßgeige auf blauem Grunde. Als Helmzier dient die Halbfigur eines bärtigen Mannes mit blauem Gewand, goldenem Kragen und blauer, golden umrandeter Zipfelmütze. Da nun der Stil des Zimmers in Rücksicht der speziell in Nürnberg üblichen Formen auf die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts als Entstehungszeit verweist, so dürfte es kaum einen erheblichen Zweifel erregen, wenn ich die Wappen auf den Doktor der Rechte Hans Vogt und seine Gattin Barbara, eine geborene Geiger, beziehe. Dieser Hans Vogt wurde nach Roth[1]) im Jahre 1568 Genannter des größeren Rats, besaß ein

1) Joh. Ferd. Roth, Geschichte des Nürnbergischen Handels I, 1800, S. 393 und derselbe, Verzeichnis aller Genannten des größern Raths, 1802, S. 89.

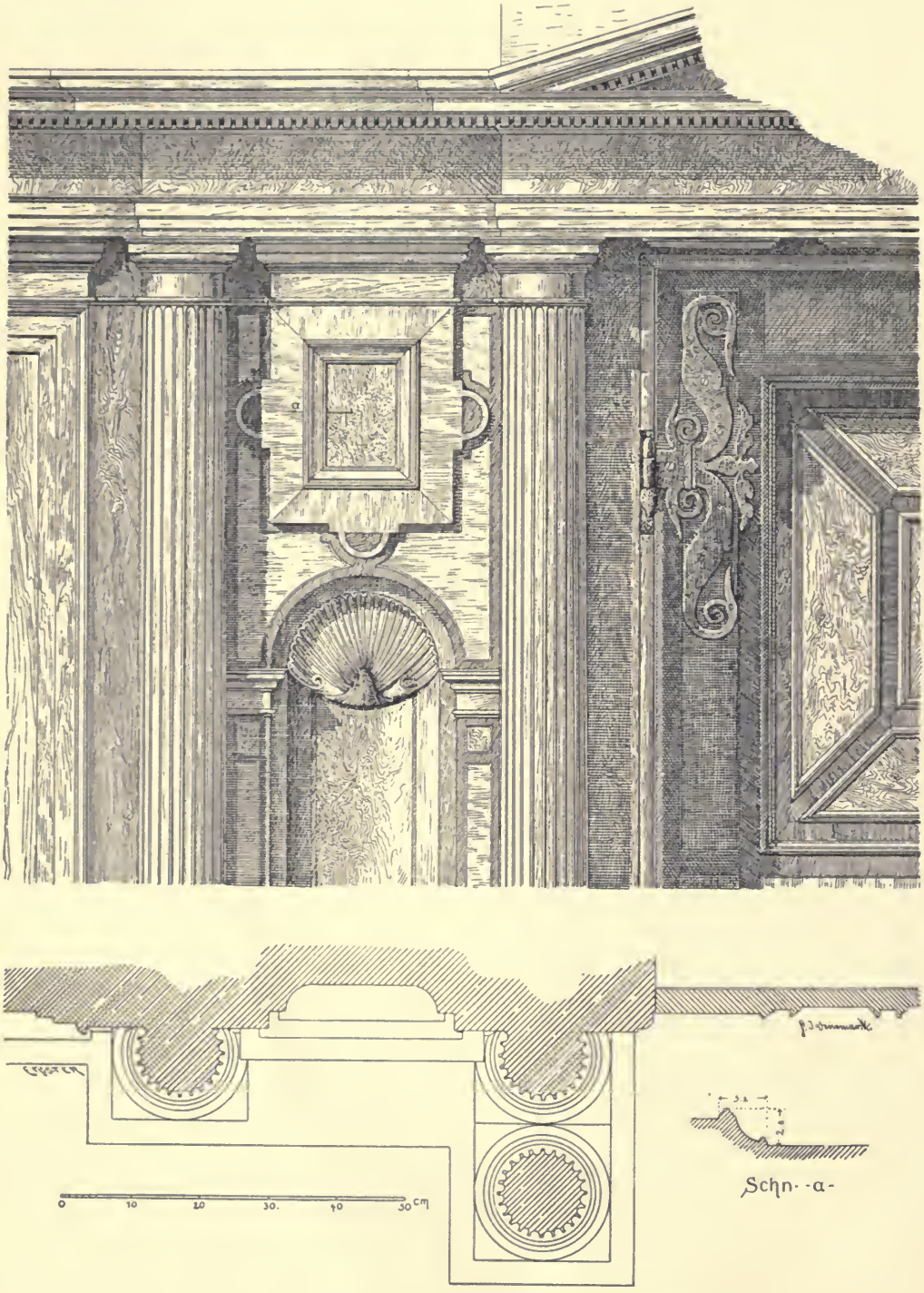


Abb. 1. Von Bibra'sches Zimmer. Teil des Einganges.

Zinn-Bergwerk und handelte damit. Er starb am 31. März 1585[2]). Seine Gattin wird als Steffan Geigers Steyrischen Händlers Tochter aufgeführt. Sie starb am 10. Januar 1592[3]). Möglicherweise ist ihr Vater identisch mit dem Stephan Geiger, welcher 1553 Genannter wird[4]). Vielleicht ist es

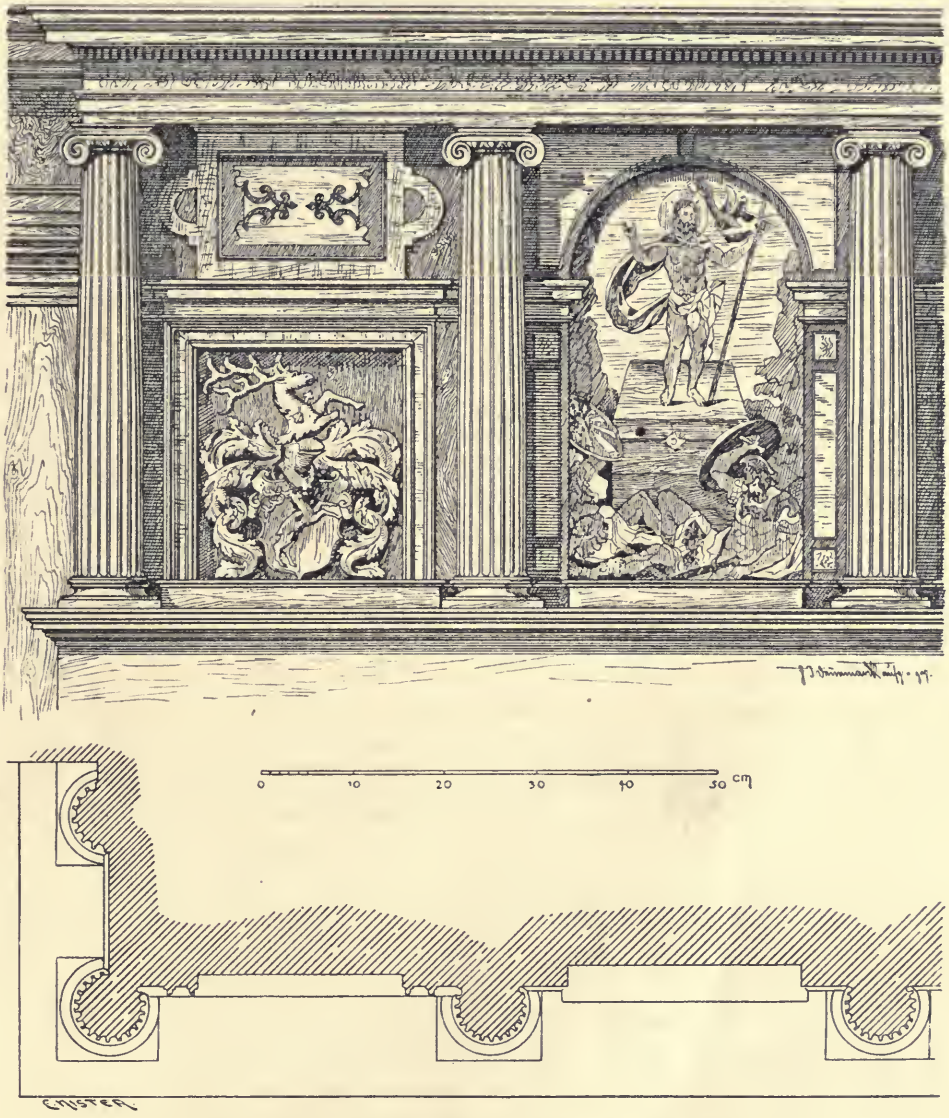


Abb. 2. Von Bibra'sches Zimmer. Aufsatz über dem Eingang.

der gleiche Stephan, welcher nach Trechsel, Erneuertes Gedächtnis des Nürnbergischen Johannis-Kirchhofes, Seite 148, im Jahre 1557 starb. Als

2) Aus Genealogica der Stadtbibliothek.
3) Ebendaher.
4) Joh. Ferd. Roth, am letztgenannten Ort, S. 81.

Kinder des Hans Vogt und seiner Frau werden genannt: 1. Ursula Vogtin, 1579 mit Gabriel Mörder verheiratet; 2. Endres Vogt, 1588 mit Margaretha, Hans Schwaben Tochter, verheiratet, gestorben 1607; 3. Barbara Vogtin, welche sich mit Friedrich von Gera und in zweiter Ehe mit Joachim Weyermann verheiratete. Wenn Hans Vogt, den wir wohl als den Erbauer des Saales in Anspruch nehmen dürfen, im Jahre 1585 starb, so muß das Zimmer, um das es sich hier handelt, unbedingt vor diesem Jahre oder noch zu Anfang desselben erbaut worden sein. Wann dies geschehen ist, darüber läßt sich Bestimmtes nicht sagen. Nicht ausgeschlossen ist es, daß die Anlage unseres Zimmers mit der Verheiratung des Hans Vogt zusammenfällt, die etwa um das Jahr 1560 erfolgt sein wird. Jedenfalls aber wäre dies der früheste Termin, der für die Entstehungszeit des Saales in Ansatz gebracht werden dürfte. Beschränken wir uns aber lieber nicht auf bestimmte Jahre, für welche doch kein positiver Beweis gebracht werden kann, und lassen wir den Saal in der Zeit zwischen 1560 und 1585 entstanden sein!

Wenden wir uns nunmehr der Innenausstattung selbst zu! Der innere Saalraum mißt etwa 8,60 m in der Länge und rund 6,85 m in der Tiefe. Auf der Südseite sind fünf, auf der östlichen Schmalseite zwei Fenster nach dem Eck zu in tiefen flachbogigen Nischen angeordnet. Voll flutet das Licht durch dieselben dem Eintretenden entgegen, um die Westwand, namentlich aber die mit besonderer Liebe behandelte Vertäfelung der Nordseite hell zu bestrahlen. So ist das, worauf infolge der in dieser Weise gewonnenen günstigen Lichtverhältnisse ein besonderer Wert gelegt werden konnte, mit Nachdruck dem gegenüber hervorgehoben, worauf eine gleiche Sorgfalt nicht verwandt zu werden brauchte. Es ist nicht zu leugnen, daß in dem unter glücklicher Beleuchtung an den entscheidenden Stellen mit Macht zum Durchbruch kommenden Reichtum ein hoher Reiz liegt. Er wird noch verstärkt durch die Frische der auf Farbenharmonie sinnvoll arrangierten Hölzer. So wechseln Schlichtheit und Pracht in wohltuender Weise ab, um im Ganzen zu intim empfundener Raumstimmung zusammenzufließen. Man fühlt sich in diesem Zimmer behaglich und heimisch, kann sich aber dabei nicht des Eindrucks erwehren, daß es mehr als ein bloßer Alltagsraum ist, daß sich in ihm Wohnlichkeit mit wahrem, auf Wohlhabenheit gegründetem Kunstsinn verbinden.

Die eigentlichen Wandflächen haben unten eine umlaufende Fuß-Lamperie mit breiten Lindenholzfüllungen in eichenen Rahmen. Dazwischen treten die Postamente der mit ungarischer Esche fournierten Dreiviertelsäulen hervor, welche, versehen mit attischen Basen und toskanischen Kapitälen in Eiche, die obere Vertäfelung vertikal gliedern. Die Zwischenflächen innerhalb derselben werden durch hohe Lindenholzfüllungen, wiederum in eichenen Rahmen, belebt. Siehe Taf. VII. Das mit Platte und Sima weit ausladende Kranzgesims ist über dem mit ungarischer Esche fournierten Gebälkfries mit zierlichem Zahnschnittgesims ausgestattet.

Wie bereits hervorgehoben, hat die Eingangsseite eine besonders eindrucksvolle Betonung erfahren. Siehe Taf. VII. Es wurde auch schon darauf

hingewiesen, daß die Emporführung der eigentlichen Vertäfelung durch eine besondere Aufsatzvertäfelung bis zur Decke in Nürnberg eine Seltenheit ist. Auch Ortwein ist dies nicht entgangen. Er spricht sich in folgender Weise darüber aus: »Eigentümlich an diesem Täfelwerk ist, daß es ganz bis an die Decke reicht, während bei allen übrigen, die uns zu Gesichte kamen, dies nicht der Fall war.« Er bringt auch auf Doppeltafel 75/76 des Nürnberg betreffenden Teiles seiner deutschen Renaissance eine von ihm selbst angefertigte Aufnahme des Portals und des Wandschrankes samt dem Handtuchhalter. Doch hat diese Darstellung nur allgemeinen Wert, sie gibt nur das Gesamtbild wieder und versagt gänzlich, wenn man in die Details eindringt. Auch fehlt eine sachentsprechende Charakterisierung der verschiedenen Holzarten. Es waren darum neue Aufnahmen erforderlich, welche, vom Architekten H. J. Dennemarck in Nürnberg gefertigt, in den Abbildungen 1—3 reproduziert sind.

Der Eingang erscheint durch eine weit vorspringende Säulenaedicula mit flachem Giebel und seitlichen Nischen energisch markiert. Dazu baut sich darüber eine stark vortretende Bekrönung auf, welche an der Wandfläche über der eigentlichen Vertäfelung eine entsprechende Fortsetzung findet. Das Giebelgebälk wird von je einer ganzen Säule vorne und einer Dreiviertelsäule dahinter (beide in massiver Eiche) getragen (Abb. 1), welche kanneliert sind, in der Mitte eine Entasis aufweisen, eine attische Basis und ein toskanisches Kapitäl (beide in Eiche) haben und auf einem hohen gemeinsamen Sockel aufruhen. Das Gebälk wird an der Unteransicht durch vier kleine, tiefgelegte Kasetten mit gedrechselten Knöpfen in der Mitte gegliedert. Der Gebälkfries ist, wie auch der übrige umlaufende Fries, mit ungarischer Esche fourniert und vorn von einem eichenen Zahnschnittgesims abgeschlossen. Das Giebelfeld zeigt in eingelegter Arbeit in der Mitte einen Ring, an den sich seitlich zwei spitz zulaufende, der Neigung der Giebelschrägen folgende Dreiecke mit Façettenimitation anschließen. Für die oberen helleren Stellen ist Ahornholz, für die dunkleren Nußbaum verwandt. Der untere Teil des Aufsatzes über dem Giebel ist mit zwei aus einem Rund herausschauenden, plastisch gearbeiteten Ziegenköpfen dekoriert, welche die Zwickel über den Gebielschrägen recht gut ausfüllen. Der obere Aufsatzteil (Abb. 2) wird vorn durch vier kannelierte Dreiviertelsäulen mit jonischen Kapitälen in drei Abteilungen gegliedert. Die mittlere der letzteren enthält in rundbogiger Nische in Intarsia eine Darstellung der Auferstehung. Christus steht mit weit seitwärts flatterndem Mantel und der Siegesfahne in der Linken, dem Beschauer zugewandt, auf dem geschlossenen Sarkophag. Vorn am Boden die geblendeten Wächter. In den unteren Füllungen der seitlichen Abteilungen sind die oben näher beschriebenen, mit feinem heraldischen Laubwerk in Relief erhaben geschnitzten Wappen angebracht. Über ihnen bemerken wir dekorative Schrifttafeln mit ornamentierten Füllungen.

An die Säulenstellung in der Mitte schließen sich rechts und links je eine weniger stark vortretende Aedicula an, deren Sockel in gleicher Flucht mit den Sockeln der Gesamtvertäfelung liegen. Das zur Ausgleichung mit

der übrigen Wandverkleidung weniger stark vortretende Gebälk ruht auf der inneren Dreiviertelsäule der Hauptaedicula und einer gleich behandelten zweiten Dreiviertelsäule auf. (Siehe Abb. 1.) Die Füllungsflächen dieser seitlichen Aediculen sind im größeren unteren Teil zu rundbogigen Nischen mit Muscheln im Bogenfeld ausgearbeitet und darüber mit einer vortretenden Ahornkassette, deren Füllung mit ungarischem Eschenholz belegt ist, belebt. Ahorn bemerken wir ferner in Nußbaumholz-Umrandung als Einlage auf der übrigen Fläche des oberen Teiles und an den Nischenpilastern. Die Nische selbst hat ein Füllbrett in kernig gezeichneter ungarischer Esche.

Ein kurzes Wort wäre auch über die Behandlung der Türe des Eingangs zu sagen. Sie weist zwei Füllungen in ungarischer Esche auf, deren rechteckige Rahmen mit dunkel gebeiztem Nußbaum fourniert sind. Von den vier Ecken laufen Diagonalstege zu dem in der Mitte angeordneten kleineren Rahmen. Dieser ist wie auch die Stege mit dunkel gebeiztem Nußbaum fourniert. Die Füllungsrahmen sind noch von schmalen Bändern in heller gehaltener Nußbaumfournierung umrandet, welche, sich kreuzend, bis zum Rande der Türe fortlaufen. Dazwischen Ahornfüllungen und in den Ecken kleine quadratische Intarsien aus einem marmoriert gemaserten, ausländischen Holz. Eine Beachtung verdienen auch die beiden mächtigen Angelbänder, das Schloßblech und der Türgriff. Die Form der ersteren ist aus Abb. 1 ersichtlich. Der an der freien Seite kleeblattförmig ausgebildete Schloßkasten ist mit durchbrochen gearbeitetem Blatt- und Rankenwerk verziert. Die Blätter sind gebuckelt und graviert. Als maßgebend für ihre symmetrische Anordnung ist eine horizontal in der Mitte laufende Linie zu denken. Was den gleich neben dem Schloß angebrachten Türgriff betrifft, so hat er einen vierpaßförmig aus spitz endigenden Blättern zusammengesetzten Teller.

Die Markierung des Haupteingangs wird für das Auge noch um ein Bedeutendes vermehrt durch den rechts seitlich eingebauten Wandschrank mit seiner lebhaft bewegten Architektur. Es ist ein portalartiger Aufbau mit über kannelierten freistehenden Säulen auf hohen Sockeln vorgelegter Aedicula, die das hohe Gebälk des flachen Giebels trägt. Die ebenso wie diejenigen des Eingangs und der beiden seitlichen Aediculen massiven Eichenholzsäulen haben jonische Kapitäle. Der größere Teil der Wandfläche hinter den Säulen (siehe Abb. 3) ist zu tiefen rundbogigen Nischen mit Muscheln im Scheitel ausgehölt. Die Sockel der Säulen und die an dieselben anschließenden kleinen Füllungsflächen sind mit ungarischer Esche ausgelegt. Die Pilaster der Nischen wie auch die Flächen über den letzteren weisen Ahorneinlagen in Nußbaum-Umrandung auf. Mit Ahorn ist auch die obere größere Füllung der Schranktüre fourniert. Am Gebälk ist reichliche Verwendung von ungarischer Esche, von Ahorn und Nußbaum zu bemerken. Der Giebel ist dem des Portals entsprechend dekoriert.

Wir kommen nunmehr zur Aufsatzvertäfelung der Eingangsseite. Ich will hier nicht verschweigen, daß man den Eindruck gewinnen kann, als seien sowohl die Aufsatzvertäfelung als auch der Wandschrank und der Handtuchhalter dem Zimmer erst nachträglich eingefügt worden. Der Eindruck wird

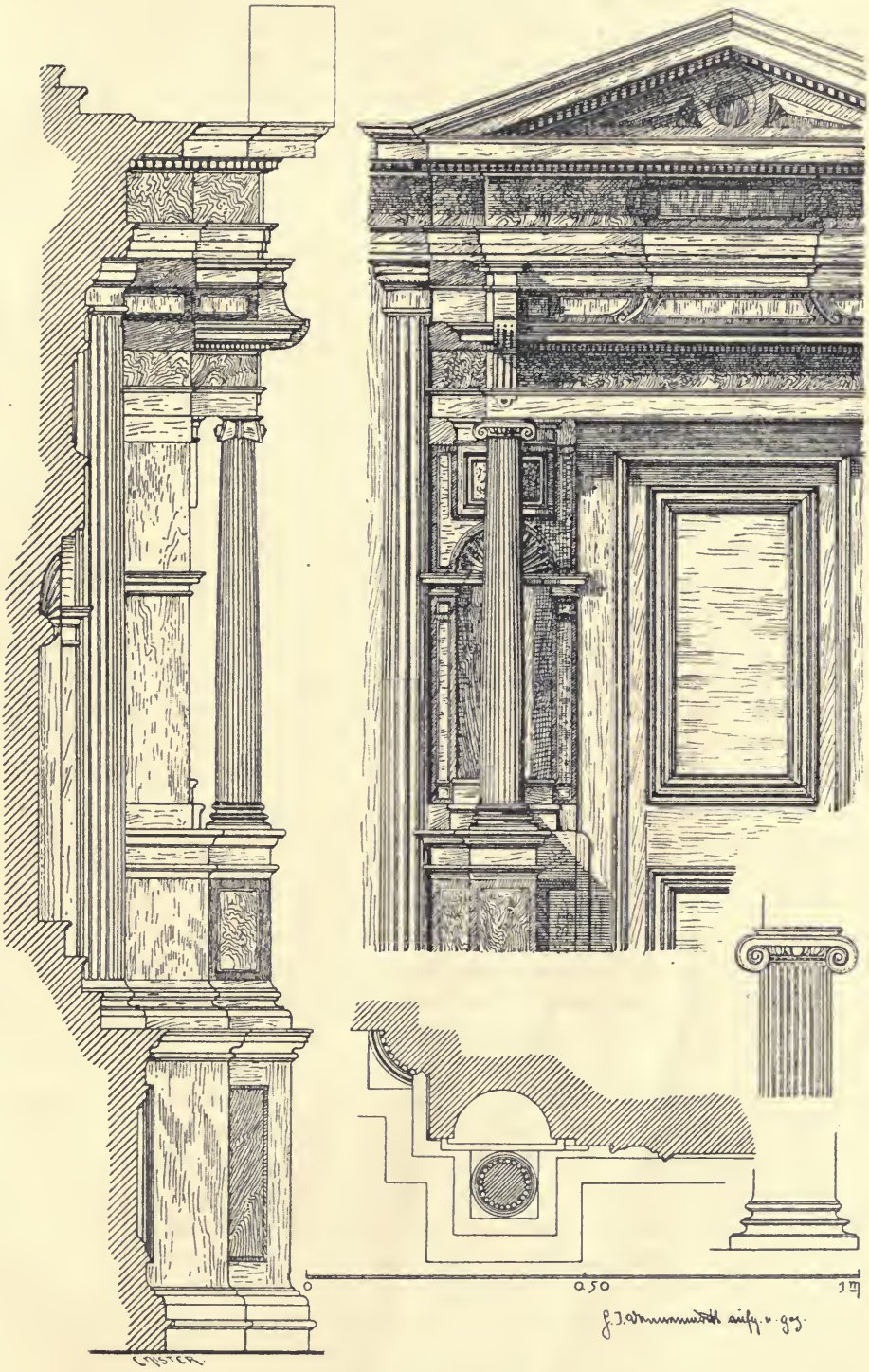


Abb. 3. Von Bibra'sches Zimmer. Wandschrank.

noch verstärkt, wenn man den etwas unsymmetrischen Anschluß des Portalaufsatzes an die Decke betrachtet. Es scheint darum nicht ausgeschlossen, daß der Dr. Johann Vogt den Raum anfangs mehr in einfacher Art hat ausstatten lassen, daß er dann später, vielleicht infolge gesteigerter Wohlhabenheit, noch jene dekorativen Prachtstücke hinzufügen ließ. Wie gesagt, es ist dies nicht ausgeschlossen. Sollte es aber wirklich der Fall gewesen sein, so kann es sich nicht um einen größeren zeitlichen Zwischenraum, sondern höchstens um einige Jahre, welche zwischen der ursprünglich schlichten Ausstattung und der Hinzufügung jener reicheren Stücke liegen, handeln. Doch wäre es auch möglich, an die Fertigstellung der gesamten Inneneinrichtung durch zwei verschiedene, unabhängig von einander arbeitende Kunstschreiner zu denken. Ein positives Resultat läßt sich hier nicht erzielen. Die Aufsatzvertäfelung setzt sich abwechselnd zusammen aus einfachen Lindenholzfüllungen in Eichenholzrahmen und je zwei flachen kannelierten Pilastern mit jonischen Kapitälen, welche eine Nischenarchitektur umschließen. Die Nischenpilaster und der Raum über den Nischen sind mit Ahorn in Nußbaum-Umrandung fourniert. Die vortretende Kassette ist innen außerdem mit einem dunkelgebeizten Nußbaumspiegel ausgelegt. Die Innenwand der Nische ist mit ungarischer Esche verkleidet. Als oberer Abschluß der Aufsatzvertäfelung dient ein Fries mit Belag in ungarischer Esche (siehe Tafel VII).

Ein in seiner Art seltenes Stück ist der rechts oben an der Vertäfelung der Eingangsseite angebrachte Handtuchhalter, welcher mit Gebälk, Kranzgesims und einem über Konsölchen vorgekragten, von einem flachen Giebel überdachten Mittelteil architektonisch gegliedert ist und zugleich den äußeren Abschluß der Aufsatzvertäfelung bildet. Die in Eichenholz gearbeitete Rolle ist kanneliert. Ihre Halter und deren tragende Glieder sind mit Intarsien in dunklerem Holze verziert. Im Übrigen sind die gleichen Hölzer wie auch bei der übrigen Vertäfelung verwandt. Auch die Ausbildung im Einzelnen ist die gleiche. Die Füllungen der beiden Kassetten unter der Rolle sind mit Ahorn fourniert. Das Schrifttäfelchen zwischen den Stützkonsolen des Mittelteils hat einen von Ahornholz umrandeten dunkelgebeizten Nußbaumholz-Spiegel.

Daß wir es bei unserem Zimmer nicht mit einem Repräsentationsgemach als solchem, sondern mit einem nur repräsentativ erscheinenden Wohnraum zu tun haben, wird auch bestätigt durch den Umstand, daß in die fensterlose d. h. westliche Schmalwand ein durch die kernige Art des Aufbaues wie auch durch die frische Farbe der Hölzer wirksames Ruhebett eingebaut ist. Es sitzt 0,46 m tief in der Vertäfelung und tritt um ca. 0,55 m über dieselbe hinaus, hat demnach eine Gesamttiefe von rund einem Meter. Die äußere Länge beträgt 2,37 m. Der mit ungarischem Eschenholzfries, Zahnschnittgesims und oben in Sima ausladendem Kranzgesims versehene Baldachin wird von vier zu je zweien vereinigten Säulen auf 0,57 m hohen Sockeln getragen. Ihre Schäfte glänzen in der prickelnden Farbe der ungarischen Esche. Doch sind dieselben nicht massiv, sondern nur fourniert. Überhaupt gilt dies auch sonst von der Innenausstattung; wo immer edlere Hölzer verwandt sind, sind dieselben nur in dünnen Blättchen aufgeleimt. Die attischen

Basen und toskanischen Kapitäle sind aus deutscher Eiche genommen. Die Postamente wie auch das gleichhohe Fußbrett haben Eichenholzrahmen mit von Nußbaum eingefaßten Lindenholzfüllungen. Der innere, in der Ausdehnung des Raumes zwischen den Säulen offene Bettkasten wird durch kannelierte Pilaster mit jonischen Kapitälen gegliedert, die auf den Schmalseiten auch nach innen, aber dort glatt, vortreten. Dazwischen befinden sich einfache Lindenfüllungen. Der obere Abschluß des Bettkastens hat einen Fries mit ungarischer Esche. Links neben der Bettstatt ist zwischen zwei Säulen in der Vertäfelung ein einfacher Wandschrank angelegt.

Auch die Fensterpfeiler sind, wenn auch in schlichtester Art, vertäfelt. Doch entspricht das Kranzgesims in der Ausführung dem der Vertäfelung der Wände.

Den Raum überdeckt, sich mit der Vertäfelung in angenehmer Harmonie vereinigend, eine Kassettendecke. Dieselbe setzt sich aus zwölf fast quadratischen Kassetten zusammen, welche von langgezogenen Sechsecken umrahmt werden, woraus sich eine im Ganzen wirksame Einteilung ergibt. Die Kassetten sind tief gelegt und mit kleinem Wulst und Sima lebhaft profiliert. Als Hölzer sind verwandt: Für die Füllungen Linde, für die Profile dunkelgetontes Eichenholz, für die Stege ein helleres hartes Holz.

Mit Bewunderung stehen wir vor diesem Meisterwerk Alt-Nürnberger Kunstschreinerei. Ein gesunder Sinn, eine hervorragende Erfindungsgabe und eine biedere Sorgfalt verbinden sich, um uns Modernen stets mustergiltige, in gleicher Gediegenheit kaum erreichbare Vorbilder zu schaffen.

LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Im Auftrage des Tages für Denkmalpflege bearbeitet von Georg Dehio. Band I: Mitteldeutschland, Berlin, Ernst Wasmuth, A.-G. 1905. 8. 360 S.

Von dem Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, der bedeutendsten literarischen Frucht des Tages für Denkmalpflege, ist im Herbst 1905 das erste Bändchen in schmuckem, biegsamen, grauen Leinwandband erschienen. Der Gedanke, für die erste Orientierung über den Bestand der deutschen Kunstdenkmale ein zusammenfassendes, kompendiöses Werk zu schaffen an Stelle der älteren, in seiner Art ausgezeichneten, aber längstens veralteten Arbeit von Lotz ist wohl von Allen, die der historischen deutschen Kunst mit Interesse gegenüberstehen, mit größter Freude begrüßt worden. Und bei dem vielfach zu beobachtenden, sehr langsamen Fortschreiten der Inventarisationsarbeiten in den verschiedenen Gauen konnte das an sich ja wohl wünschenswerte Abwarten des Abschlusses sämtlicher Inventarisationswerke nicht in Frage kommen. Das Bedürfnis für den Forscher wie für den Liebhaber sprach sich zu dringend aus. Schwieriger aber als der Entschluß der Herausgabe war die Bestimmung der Modalitäten. Ein besonders glücklicher Umstand war es daher, daß der Mann, der zuerst den Gedanken des Buches in greifbare Formen gebracht, auch der Bearbeiter und Herausgeber des Ganzen wurde. Bei der Formulierung der Postulate war mit ihm, dem Straßburger Professor der Kunstgeschichte G. Dehio, eine vom Denkmalstag aufgestellte Kommission, bestehend aus Geh. Hofrat Cornelius Gurlitt (Dresden), Geh. Justizrat H. Loersch (Bonn) und Geh. Hofrat Adolf von Oechelhäuser (Karlsruhe), tätig. Die Richtlinien, die als Programm aufgestellt wurden, waren im Wesentlichen die folgenden. Das Handbuch soll in fünf einzelnen Bändchen erscheinen, die Ostdeutschland, Nordwestdeutschland, Mitteldeutschland, Westdeutschland und Süddeutschland in abgerundeten Komplexen umfassen. Zugunsten der historischen Verhältnisse darf bei der Gliederung der einzelnen Bände eine Abweichung von den heutigen politischen Grenzen eintreten. Die äußere Gestaltung hat darnach zu trachten, daß das ganze Werk und seine Bände nicht nur ein wissenschaftliches Nachschlage-, sondern auch ein kunsthistorisches Reisehandbuch bilden. Da es nicht nur dem Fachmann, sondern auch dem kunstliebenden Laien als Lehrer und Berater in der heimatlichen Denkmalskunde dienen soll, muß auf eine möglichst leicht verständliche Fassung des Inhalts gesehen werden. Den nach möglichster Ausführlichkeit und Vollständigkeit strebenden Inventarisationswerken gegenüber kann nur eine beschränktere Auswahl der Denkmäler aufgenommen werden, weniger wichtige Objekte müssen sich mit kurzer Erwähnung begnügen. Es soll im Handbuch eben kein Generalregister der Denkmalsinventare, sondern ein urteilender und klärender Führer durch die Denkmälermasse gegeben sein. Die Anordnung in den einzelnen Bänden erfordert die Aufführung nach dem Alphabet. Bezüglich der aufzunehmenden Gattungen von Werken ist alle bemerkenswerte Architektur, die mit ihr verbundene und selbständige Skulptur und Malerei zu berücksichtigen, mit Aus-

schluß der Museen und Privatsammlungen, aber mit Berücksichtigung der Kirchenschätze wenigstens in ihren wichtigeren Teilen. Untergegangene Werke finden nur bei Vorhandensein von Modellen und Plänen Erwähnung. Dagegen sind schon vorgenommene Wiederherstellungen nach Möglichkeit zu verzeichnen. Bezüglich der Literaturnachweise ist zunächst auf die Inventare zu verweisen, dann auf die später noch erschienene Literatur, sowie auf wichtigere zeichnerische Aufnahmen.

Nach kaum zweijähriger Vorbereitung ist nun der erste Band, Mitteldeutschland, erschienen, und es drängt sich die Frage auf, wie hat sich das oben auszugsweise mitgeteilte Programm bewährt, wie ist der Herausgeber den außerordentlichen Schwierigkeiten seiner Aufgabe gerecht geworden. Gerade Mitteldeutschland mit seiner ziemlich zerrissenen, politischen Gestaltung, den im Plan und der Ausführung so verschiedenartigen Hilfsmitteln, den zahlreichen Inventaren, die durchaus nicht gleichwertig erscheinen, dann den weiten Strecken, die überhaupt noch nicht inventarisiert wurden, bietet für die Beantwortung dieser Frage einen vorzüglichen Prüfstein. Und die Antwort des gewissenhaft Prüfenden wird die Bewährung der Gesamtrichtung wie der Bearbeitung in fast allen wesentlichen Punkten mit Genugtuung zugestehen.

Der Band enthält das Königreich Sachsen, das Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach, die Herzogtümer Sachsen-Altenburg, Sachsen-Meiningen, Sachsen-Coburg-Gotha, die Fürstentümer Schwarzburg-Rudolstadt, Schwarzburg-Sondershausen, Reuß ältere und jüngere Linie, vom Königreich Preußen die Regierungsbezirke Merseburg, Erfurt und Cassel, vom Königreich Bayern die Regierungsbezirke Ober- und Unterfranken. Bei der Abgrenzung hat offenbar das Bestreben obgewaltet, den Umfang der einzelnen Bände möglichst gleichmäßig zu gestalten, denn sonst wäre beispielsweise das Wegbleiben Mittelfrankens, das historisch in engster Beziehung zu Ober- und Unterfranken, nicht aber zu Altbayern steht, wohl besser auch noch in den vorliegenden Band hereingenommen worden. Die Anordnung ist, wie gesagt, durch das ganze behandelte Gebiet alphabetisch. Ein sehr dankenswertes Verzeichnis am Schlusse gibt die Orte nochmals nach Staaten und Verwaltungsbezirken geordnet.

Die Auswahl der Orte, resp. des aufgenommenen Denkmälermaterials, dürfte jedem billigen Wunsche genügen. Der Herausgeber ist hier sichtlich mit größter Umsicht zu Werke gegangen. Daß eine ganz gleichmäßige Behandlung der inventarisierten und noch nicht inventarisierten Gebietsteile nicht möglich war und daß, wie der Verfasser selbst angibt, aus den noch nicht bearbeiteten Landstrichen etwas weniger Orte angeführt wurden, bedarf keiner Entschuldigung. Es empfiehlt sich vielleicht sogar, überhaupt noch strenger bei der Auswahl vorzugehen und Bauten, die weder als Kunst- und Geschichtsdenkmale in einem die Allgemeinheit interessierenden Sinne zu gelten haben, wegzulassen, dafür aber wenigstens allen aufgeführten, die für jede Sparte der Benützer nötigen, erklärenden Bemerkungen beizugeben. Bezeichnungen wie »Wasserschloß« (Ebelsbach), Wallfahrtsk. 1570, 1672, 1780 (Findelberg) u. sehr viele andere dieser Art sind entweder überhaupt überflüssig, weil sie nicht Kunstdenkmälern gelten, oder sie bieten dem Frager zu wenig.

Rückhaltlosere Anerkennung noch darf die Art der Darstellung beanspruchen. Das von Dehio selbst betonte Bestreben nach knappster sprachlicher Formulierung, die jedes unnütze Wort vermeidet, ist strengstens und glücklich durchgeführt. Und bei aller Knappheit herrscht eine außerordentliche Klarheit. Bei den wichtigeren Baudenkmälern und den größeren Orten ist trotz der schärfsten Zusammenfassung ein deutliches, umfassendes Bild des beschriebenen Werkes in seiner Entwicklung zu erhalten. Die offensichtliche, bestimmte Sicherheit des Urteils berührt überaus angenehm. Den aus den verschiedensten Quellen, — verschieden an absolutem Wert und durch die eine einmal unvermeidliche subjektive Auffassung der zahlreichen Bearbeiter — geschöpften Nachrichten hat Dehio ein aus einem Guß erscheinendes Aussehen zu geben vermocht. Wer die außerordentlich große Schwierigkeit dieser Übersetzung verschiedener Beurteilungsmaßstäbe in einen einheitlichen zu erfassen vermag, wird in diesem Teil der Aufgabe wohl das höchste Verdienst Dehios erblicken. Daß die von ihm selbst bearbeiteten

Artikel aus Ober- und Unterfranken, besonders die wichtigsten Denkmäler, z. B. in Bamberg und Würzburg, die anschaulichsten und lebendigsten geworden sind, wird dabei Niemand Wunder nehmen.

Die Literaturangaben beschränken sich in der Regel, d. i. mit Ausnahme der geschichtlich oder kunstgeschichtlich besonders wichtigen Denkmäler, bei den schon inventarisierten Orten auf den einfachen Hinweis auf das Inventar. Wo die monographische oder sonstige Literatur angegeben ist, ist sie mit richtiger Einsicht auf das wirklich Wichtige beschränkt. Ein Wunsch, der in späteren Auflagen und vielleicht schon in den folgenden Bändchen Berücksichtigung finden könnte, mag indessen hier ausgesprochen werden. An Stelle des bloßen Hinweises »Inv.« möge überall die Angabe von Band und Seite des betreffenden Inventars treten. Bei dem Wunsche der Herausgeber, daß das Buch recht weiten Kreisen dienlich sein soll, muß doch berücksichtigt werden, daß die überwiegende Mehrzahl der Benutzer weder die zum Teil sehr umfang- und bändereichen Inventare persönlich besitzt noch sogleich zur Hand haben wird, denn es wird nicht einmal allzuviel größere Bibliotheken in Deutschland geben, die sämtliche bisher erschienenen Inventare besitzen. Eine genaue Angabe wird hier die weitere Nachforschung des Lesers wesentlich erleichtern und vereinfachen. Für den Herausgeber oder Bearbeiter ist durch die genauere Literaturangabe, da ja doch alle Orte in den Inventaren nachgesehen werden müssen, keine Erschwerung und räumlich für das Buch kein irgendwie nennenswertes Platzerfordernis gegeben.

Das Werk beschließen ein Künstlerverzeichnis, ein Verzeichnis der über die behandelten Gebiete vorhandenen Inventare und ein Verzeichnis der Abkürzungen nach Begriffsgruppen und nach dem Alphabet. An die Spitze des Bandes ist ein Übersichtskärtchen des Inhaltsgebietes gestellt. Es enthält die staatlichen Grenzen und die Hauptorte der Verwaltungsbezirke. Hier wäre wohl der Wunsch nicht unberechtigt, daß künftighin eine Karte in größerem Maßstabe beigegeben werde, die sämtliche im Handbuch erwähnten Orte verzeichnet. Zum Aufschluß über regionale Zusammenhänge mancher Denkmalgruppen ist eine genaue Karte dringend erwünscht. Und dem Benutzer des Buches, dessen Zweck ja ausdrücklich auch als die eines Reisehandbuches erklärt wird, wird über die kleineren Orte weder im Reiseführer noch sonst das Material der Spezialkarte immer zur Verfügung stehen.

Vielleicht wird in Fachkreisen noch der eine oder andere Wunsch nach Vervollkommnung laut werden. Das mag den hochverdienten Verfasser indes nicht kränken. Kein Baum fällt auf den ersten Hieb. Und das Bewußtsein, bei dieser an sich wohl nicht allzu verführerischen und dankbaren Aufgabe der zahlreichen und großen Schwierigkeit im Wesentlichen so trefflich Meister geworden zu sein, mag den bewährten Forscher stärken zur Fortsetzung und Vollendung seines großen, freudig begrüßten Werkes.

Hans Stegmann.

Dr. J. Reinke. Philosophie der Botanik. I. Band der Natur- und Kulturhistorischen Bibliothek. Verlag von Joh. Ambrosius Barth, Leipzig 1905. VI u. 201 S. Oktav.

Der Verfasser des vorliegenden Buches ist der bekannte Professor der Botanik an der Universität Kiel. Er nimmt in seiner Philosophie der Botanik die reichen allgemeinen botanischen Forschungsergebnisse der Gegenwart unter die Lupe der Spekulation. Er gelangt dadurch letzten Endes aber nicht zur sogenannten modernen Weltauffassung der Darwinianer, sondern er steht mit seinem Glauben über die Entstehung des organischen Lebens vermittelnd zwischen ihnen und dem auch von Linné in seiner vor anderthalb Jahrhunderten herausgegebenen Philosophia botanica nicht angezweifelten biblischen Mythus, nach dem am dritten Tage der Schöpfung alle Arten Pflanzen durch den Werderuf Jahwes unter der ausgebreiteten Schöpferhand emporgesprossen sind.

Dabei huldigt Reinke aber doch einer dynamischen Naturauffassung und bekennt sich zur Entwicklungstheorie.

Er vergleicht die Pflanzen mit einer durch Menschenverstand für einen bestimmten Zweck konstruierten Maschine. In den ersten Kapiteln des Buches, die von den im Leben

der pflanzlichen Organismen wirkenden Kräften, von der Zelle, von dem Wesen und der Gestalt der Pflanzen handeln und die mehr den botanischen Fachmann interessieren, wird dies aus den modernen Forschungen eingehend erwiesen. Letztere haben Reinke überzeugt, daß genau wie bei den Maschinen auch bei den Organismen das Kausalprinzip in den Dienst des Finalprinzips tritt. Er sagt: »Was man bei Tieren und Pflanzen als zweckmäßig zu bezeichnen pflegt, ist nach meiner Auffassung ein Spezialfall von Finalität«.

Wie die noch mehr rein spekulativen Schlußkapitel des Buches zeigen, macht die aus dem Bau und den Lebenserscheinungen der Pflanzen überall herauslugende Sphinx der Theologie Reinke zu einem Gegner der letzten Konsequenzen einer monistischen Weltanschauung. Bekanntlich gibt Darwin in seiner Lehre von der natürlichen Zuchtwahl eine einigermaßen annehmbare Auskunft, wie eine gewisse Zweckmäßigkeit und Zielstrebigkeit in die auch viele Zweckwidrigkeiten aufweisende organische Welt hineingekommen sein kann. Diese Erklärung genügt Reinke aber nicht.

Der alte biologische Lehrsatz: omne vivum e vivo, omnis cellula e cellula ist zwar bislang noch immer durch alles Erfahrungswissen bestätigt. Nach der hypothetischen Annahme der meisten Anhänger der Entwicklungstheorie darwinistischer Richtung soll sich bekanntlich aber die Fülle und Mannigfaltigkeit der irdischen Pflanzenwelt aus einzelnen, aus der Materie mittelst der ihr innewohnenden Kräfte durch Urzeugung entstandenen Zellen entwickelt haben. Auch Reinke sagt in seinem botanischen Glaubensbekenntnis: »Ich glaube an das ursprüngliche Gegebensein sehr zahlreicher Urzellen.« Aus diesen von Anfang an bereits verschiedenen, elternlosen Zellen ist nach seiner Meinung gleichfalls die weitere Mannigfaltigkeit in der Pflanzenwelt durch progressive und regressive Entwicklung entstanden.

Die schon den Urzellen innewohnende Entwickelungs- und Anpassungsfähigkeit und Zielstrebigkeit, glaubt er aber, könne unmöglich durch die Kräfte des anorganischen »Lehms« von selbst entstanden sein. Namentlich auf Grund des teleologen Gedankens nimmt er daher für die Herkunft des ersten organischen Lebens einen Schöpfungsakt durch eine »kosmische Intelligenz« an. Von den treuen Anhängern des mystischen Kirchenglaubens, denen ein Schöpfungsakt ein Gemütsbedürfnis ist, wurde diese schon früher von Reinke vorgetragene Anschauung freudig begrüßt. Für sie hat sie den Vorzug, daß sie sich mit der mosaischen Schöpfungsgeschichte in Einklang bringen läßt.

Bei den Vertretern der monistischen Weltanschauung, denen die Begreiflichkeit der Welt ein Axiom ist, hat Reinkes Ablehnung der Urzeugung und sein Beibehalten der althergebrachten Erklärung des Welträtsels durch einen »übernatürlichen« Schöpfungsakt selbstverständlich keinen Anklang gefunden. In Wort und Schrift nahmen sie Stellung gegen die Weltanschauung des konservativen Kieler botanischen Naturphilosophen. Näheres darüber findet man in den Schriften von Dr. Heinrich Schmidt in Jena 1903: »Die Urzeugung und Professor Reinke« sowie auch bei Haeckel: »Der Kampf um den Entwicklungsgedanken.« 1905.

Durch die Erfahrung ist eine Urzeugung noch nie unbestreitbar erwiesen. Jedoch auch die Unmöglichkeit einer solchen ist nicht bewiesen. Die Monisten sagen: Die Annahme einer solchen hypothetischen Urzeugung ist zur Zeit die einzige Möglichkeit, die Herkunft des irdischen Lebens begreiflich zu erklären. Der Glaube, daß die Urzellen durch einen übernatürlichen Schöpfungsakt einer hypothetischen kosmischen Intelligenz entstanden sind, ist nach ihrer Meinung ein Verlassen des wissenschaftlichen Bodens.

Voraussichtlich wird dieser Streit, der von den Naturphilosophen nicht auf dem Wissens- sondern auf dem Glaubensgebiete ausgefochten wird, nie ganz geschlichtet werden. Vom Standpunkte der Wissenschaft aus rief Du Bois-Reymond schon 1876 den Streitenden sein bekanntes »Ignorabimus« zu. Das heutige Erfahrungswissen bietet keinen Anlaß das zurückzunehmen.

Reinke bleibt bei seinen Ausführungen durchweg sachlich und vermeidet persönliche Angriffe. Auch Gegner seiner Weltanschauung finden in seiner Philosophie der Botanik sicher viele anregende Gedanken. Der Kulturhistoriker aber sieht aus dem Buche

wieder, daß sich die menschliche Anschauung über das Lebensrätsel nach keiner Richtung hin gradlinig weiter entwickelt, sondern sich im Zickzack fortbewegt.

Hermann Peters.

Geschichte der deutschen Kunst von den ersten historischen Zeiten bis zur Gegenwart. Von Dr. Hermann Schweitzer, Direktor des städtischen Suermondt-Museums in Aachen. Mit 472 Textabbildungen und zahlreichen Einschaltbildern. Ravensburg. Verlag von Otto Maier. 1905. XX und 739 S. gr. 8.

Es fällt schwer, dem vorliegenden Werke gegenüber den richtigen Standpunkt einzunehmen; denn nach des Verfassers einleitenden Worten will es nur »dem gebildeten Laien und dem Studierenden eine kurzgefaßte, leichtverständliche Übersicht der Gesamtentwicklung der bildenden Kunst unseres Volkes« geben, womit eine tiefer gehende Kritik abgeschnitten ist.

Aber selbst diese engen Grenzen dürfte das umfangreiche Buch nicht ausfüllen. Trotz der einfachen und klaren Schreibweise ist es dem Verfasser doch nicht gelungen, das eigentlich historische Moment in einer für den Laien faßlichen Weise klarzulegen; wird es doch selbst dem Fachgelehrten schwer, den oft recht willkürlichen Sprüngen zu folgen. Gewiß bietet gerade dieser Punkt eine sehr große Schwierigkeit bei der Bearbeitung einer viele Lokalschulen umfassenden Kunstgeschichte, allein dieselbe Aufgabe wurde doch schon weit besser gelöst. — Man wird bei einem von Hause aus kompilatorischen Werke in Bezug auf die Einheitlichkeit der Darstellung und die Richtigkeit der Einzelheiten manche Konzession machen müssen, allein im vorliegenden Werke ist der Durcharbeitung des verschiedenartigen Materials und seiner kritischen Sichtung doch allzu wenig Fleiß gewidmet; überall finden sich Dissonanzen, oft sogar direkte Widersprüche, die den Laien verwirren und den kritischen Leser verstimmen. Die Lübke'sche Geschichte der deutschen Kunst war gewiß kein über jeden Tadel erhabenes Buch; aber obwohl sie infolge der Forschungsergebnisse des letzten Jahrzehnts in den Einzelheiten vielfach veraltet ist, wird man ihr doch vor der Schweitzer'schen den Vorzug geben müssen.

Für die Ausstattung des Buches, das viele neue und gut gewählte Abbildungen bringt, muß dem Verlage die Anerkennung ausgesprochen werden. Manchmal wäre allerdings eine Beschränkung von Vorteil gewesen, denn einige Autotypien nach unscharfen und verzitterten Amateuraufnahmen, sowie nach stilistisch gänzlich ungenügenden Zeichnungen — siehe insbesondere den Abschnitt über die Plastik des frühen Mittelalters — hätten ruhig fehlen dürfen.

W. Josephi.

Süddeutsche Monatshefte unter Mitwirkung von Joseph Hofmiller, Friedrich Naumann, Hans Pfitzner, Hans Thoma, herausgegeben von Paul Nikolaus Cossmann. Zweiter Jahrg. (2 Bde.) 1905. Stuttgart. Verlag von Adolf Bonz & Comp.

Von den Süddeutschen Monatsheften, die in der kurzen Zeit des Bestehens dieser Zeitschrift wegen ihres gediegenen, anregenden Inhalts und ihrer vornehmen Haltung rasch einen treuen Leserkreis — und nicht blos im Süden — für sich zu gewinnen wußten, liegt nun auch der zweite Band abgeschlossen vor. Wir versuchen aus der Überfülle des Gebotenen dies und jenes herausgreifend einzelne für die ganze Richtung der Monatsschrift charakteristische Beiträge in der hier gebotenen Kürze wenigstens namhaft zu machen.

Unter den Mitarbeitern auf dem Gebiete der bildenden Kunst leuchtet der Name Hans Thoma's vor, der aus dem reichen Schatze seiner Erinnerungen und Erfahrungen von seinem Münchener Leben (Anfangs der 70er Jahre des vorigen Jahrh.) erzählt, von seinem Verhältnis zur Pilotyschule. seinen Beziehungen zu Böcklin, Leibl, den Frankfurter Malern Viktor Müller und Eysen, zu Stäbli und Bayersdorfer. Dazwischen ergötzliche Glossen zur Geschichte der Münchener Kunstkritik und des Münchener Kunstvereins. Diese Erinnerungen erhalten eine Art Fortsetzung in den Thoma'schen Plaudereien über seine fünf Italienreisen, deren erste er 1874, die letzte 1897 unternommen hat. Ein Artikel

des Karlsruher Meisters über »Farbenmaterial und Maltechnik« läßt auch den Laien Einblicke in diese wichtigen Departements künstlerischen Schaffens tun. H. Thode ist mit seinem Heidelberger Vortrag »Über deutsche Weltanschauung und Kunst«, Wilhelm Porte mit Erinnerungen an Karl v. Pidoll, den Schüler und Freund Marées, vertreten. J. A. Beringer steuert eine warmherzige Würdigung des spät, zu spät erst richtig eingeschätzten Landschafters Emil Lugo bei.

Aus Friedr. Th. Vischers Nachlaß begrüßen wir seine prächtigen launigen Briefe aus Neapel und Sizilien, nachdem wir im vorigen Jahrgang schon den Verf. des »Auch Einer« über Bozen und Gardasee nach Venedig gefolgt waren und er uns die oberitalienischen Städte, Florenz und Rom in seiner köstlichen Art gewiesen hatte. Einen Brief Vischers aus Griechenland hat gleichfalls der Sohn, Robert Fischer-Göttingen, der Redaktion der S. M. zur Verfügung gestellt. Im Heft 7 reiht sich ein Schreiben Vischers an Joachim Raff mit Bezugnahme auf des letzteren 1854 erschienene Schrift »Die Wagnerfrage« an. In durchaus fesselnder Weise entwickelt Isolde Kurz den Werdegang ihres Vaters, des schwäb. Dichters Hermann Kurz. Von Adalbert Stifter finden sich drei Briefe an seinen Freund, den Maler Heinrich Bürkel. Der ganze Justinus Kerner spricht aus den mitgeteilten Briefen über magische Gegenstände. Adolf Frey schildert seinen Verkehr mit Conr. Ferd. Meyer, eine Menge hübscher Einzelheiten zur Charakteristik des Dichters (meist nach Briefen desselben) darbietend. Josef Hofmiller bespricht J. V. Widmanns feingestimmte Dichtung »Der Heilige und die Tiere«, neue Freunde für den schweizer Dichter werbend. Andere tüchtige Arbeit zur Geschichte der Litteratur übergehen wir ungern, um noch kurz die Reihe wertvoller Beiträge zum Kapitel »Musik und Theater« zu buchen. Wagneriana nehmen hier einen breiten Raum ein. Hierher gehören: Urkunden zur Gesch. des Münchener Wagner-Theaters (von Heinrich Steinbach-München aus dem Nachlaß von Gottfr. Semper und Friedr. Pecht veröffentlicht); Ungedruckte Briefe von Peter Cornelius und Richard Wagner (Carl Maria Cornelius in Freiburg); Karl Heckel: Hugo Wolf in seinem Verhältnis zu Rich. Wagner. Daneben stellen wir Siegm. v. Hauseggers Schilderungen seiner Kinder- und Jugendjahre in Graz und Hans Pfitzners »Bühnentradition«.

Nicht unerwähnt bleiben soll K. Th. Heigels »Landshut«, das uns die alte echtbajuwarische Stadt in einem fein gezeichneten Bilde näherbringt.

Ernst Weber erzählt uns seine Erinnerungen an Erwin Rohde. Fritz Mauthners »Spinoza« und die Abhandlungen des russischen Philologen Thadäus Zielinski »Schön Helena« und »Die sieben Todsünden«, die Ausführungen des Generals v. Scherff, »Vom russisch-japanischen Krieg«, naturwissenschaftliche Arbeiten von Driesch, Lindemann, Cohnheim etc., werden zahlreiche Leser finden.

Von Max Halbe ist »Die Insel der Seligen« zuerst in diesen Heften erschienen. Unter den Erzählern der Südd. Monatsh. begegnen wir Namen wie Hermann Hesse (»In der alten Sonne«), Ludwig Thoma, Ganghofer, J. C. Heer, Wilh. Fischer-Graz, u. a. m. Mit Gedichten sind, um nur einige Poeten zu nennen, Cäsar Flaischlen, Adolf Frey, Emil von Schönaich-Carolath vertreten.

Friedrich Naumann, unstreitig einer der hervorragendsten unter den volkswirtschaftlichen Schriftstellern unserer Tage, ist in jedem Hefte mit einem fesselnden Beitrag zur Stelle.

In der »Rundschau« endlich erhalten anerkannte Autoritäten das Wort, um sich über die staatlichen, sozialen, wissenschaftlichen, künstlerischen wie literarischen Zeitfragen zu äußern. HH.

Die Wandschmucksammlung von Meisterwerken klassischer Kunst. Herausgegeben von der Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst, G. m. b. H. Berlin.

Vollendete Technik und künstlerische Ausführung wirken zusammen um diese Kupferdruckblätter der Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst zu einem vornehmen Zimmerschmuck zu machen. Der Preis, der sich je nach der Größe der Blätter zwischen ℳ 20 und ℳ 2 bewegt, ist niedrig zu nennen. Die bisher erschienenen Nummern bringen Meisterwerke aus allen Epochen der Malerei zur Darstellung. W. J.

Inhaltsverzeichnis zum Jahrgang 1905

der

Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum.

Seite

Jörg Breu's Holzschnitte im Konstanzer Brevier von 1516. Von Alfred Hagelstange 3

Die Holzmöbel des Germanischen Museums. Von Dr. Hans Stegmann. Mit 2 Tafeln. 18, 63

Die Originalzeichnung zum Holzschnitt Hans Sebald Beham. B. 149. Von Dr. Fritz Traugott Schulz 39

Drei figürliche Holzschnitte von Peter Flötner. Von Dr. Fritz Traugott Schulz 49

Eine Nürnberger Hauskapelle von Dr. Fritz Traugott Schulz. Mit 2 Tafeln . 57

Die Frühwerke der Holzplastik im Germanischen Nationalmuseum. Von Dr. W. Josephi. Mit 2 Tafeln. 89

Die Theophilus - Glocken. Glockenstudie von P. Liebeskind, Oberpfarrer in München-Bernsdorf. 153

Das von Bibra'sche Zimmer im Germanischen Museum. Von Dr. Fritz Traugott Schulz. Mit 1 Tafel und 3 Abb. 176

Literarische Besprechungen 43, 76, 145, 186

U. E. Sebald, Nürnberg.

„Den Deutschen Rußlands“ heißt ein Heft, das von einer Reihe der hervorragendsten, in Deutschland weilenden Balten zu Gunsten der um Habe und Gut gekommenen Deutschen Rußlands herausgegeben wird. Unter den Mitarbeitern finden wir Namen von bestem Klang. Geheimrat v. Bergmann, Prof. A. Harnack, Prof. Th. Schiemann, Th. A. Pantenius, Professor Leopold von Schröder, Landrat von Sivers-Römershof, Dr. Seraphim, A. Geiser u. a. m. haben wertvolle Beiträge über Land und Leute im Baltenlande beigesteuert. Die Redaktion liegt in der Hand von A. Geiser. Aufsätze über das heutige Leben im Baltenlande, die Ritterschaft, Land und Leute, Erlebnisse aus letzter Zeit wechseln ab mit Schilderungen von Augenzeugen über den Sturm auf die Schlösser. Das Werkchen gibt einen vorzüglichen Einblick in das Leben und den geschichtlichen Werdegang des baltischen Bruderstammes. Es zeigt, was Deutschland ihm verdankt und wie er uns jahrhundertelang Treue gehalten hat. Die künstlerische Ausstattung hat der treffliche Münchener Maler O. Ubbelohde übernommen, der den wertvollen Beiträgen einen schönen Rahmen gegeben hat und dessen Stift uns mit den Städten und Schlössern vertraut macht, um die der Kampf jetzt tobt. Und was kostet das kleine Prachtwerk? In der Volksausgabe Mk. 1.— und in der Prachtausgabe gebunden Mk. 4.— Der gesamte Reinerlös wird von der Verlagsbuchhandlung, die schon mehrfach mit schönstem Erfolge ihren Verlag in den Dienst der nationalen Sache stellte, zu Gunsten der notleidenden Deutschen Rußlands überwiesen. Wer somit einen kleinen Beitrag für die bedrängten Brüder leisten will, der kaufe sich dieses Schriftchen und sorge dafür, daß es bei allen Vorträgen und bei allen Hilfsausschüssen zu Verkauf ausliegt.

Bestellungen werden schon jetzt beim Hilfsausschuß für die notleidenden Deutschen Rußlands, **Berlin SW. 11, Dessauerstr. 30,** sowie bei allen Hilfsausschüssen und beim Verleger **S. F. Lehmann** in **München** entgegengenommen. Auch alle Buchhändler sind in der Lage, es zu besorgen.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00456 0450